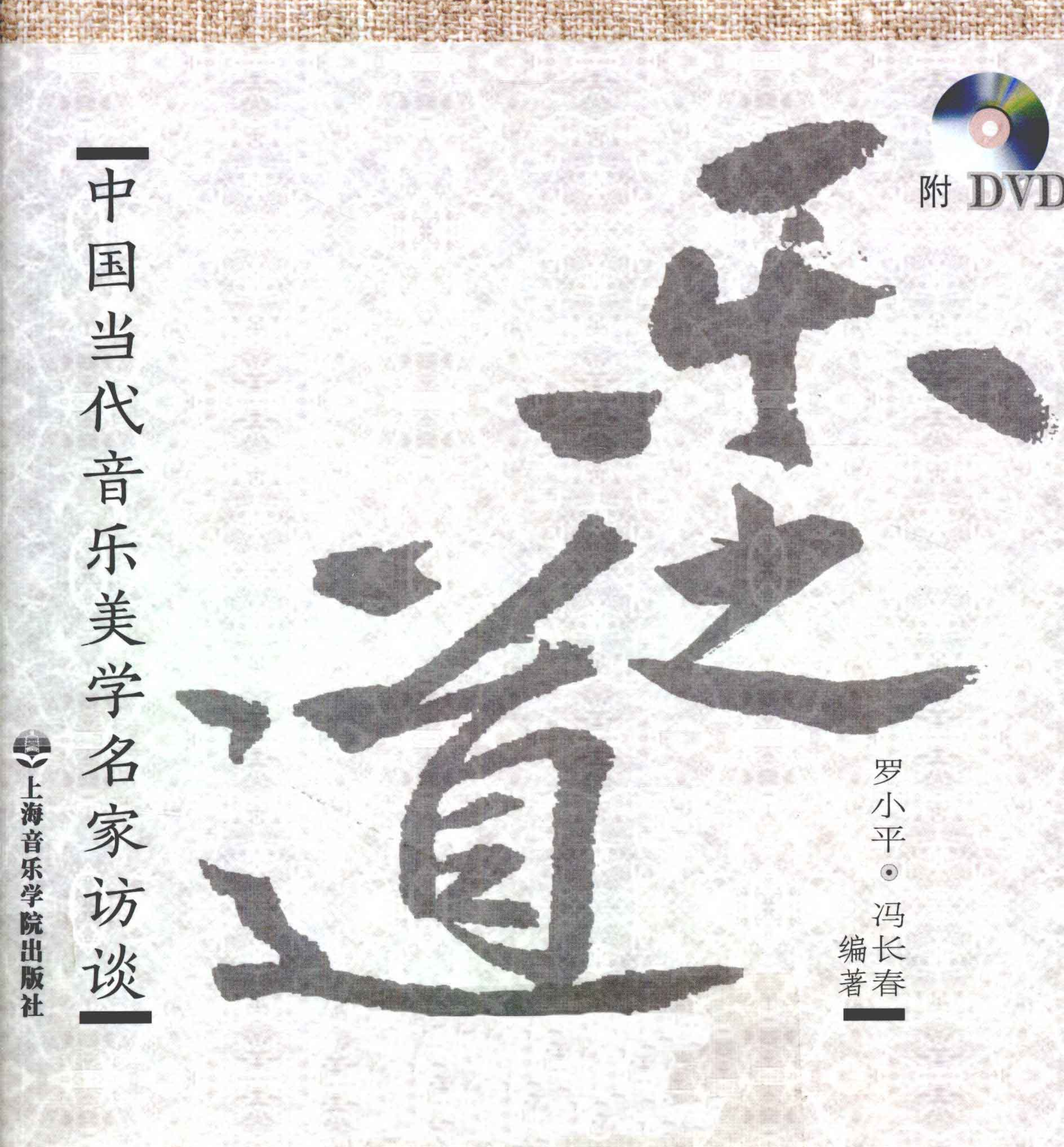
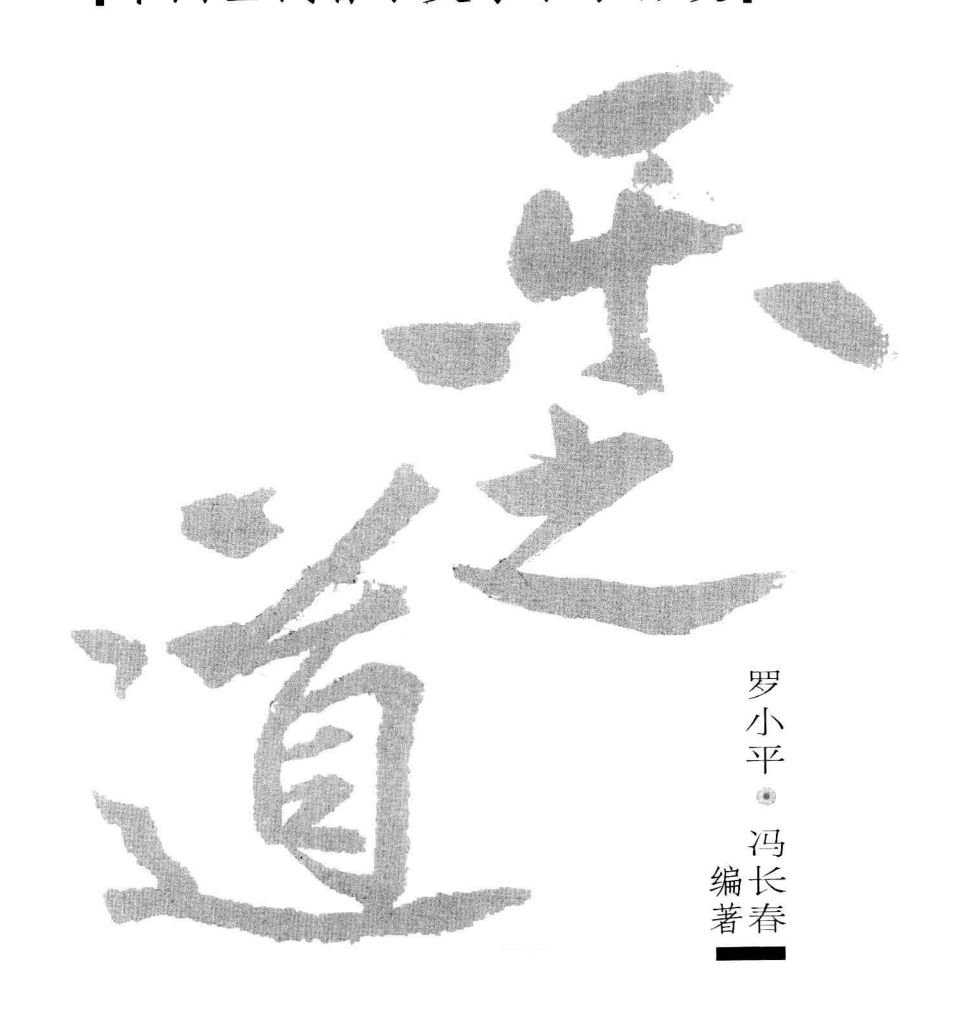

附 DVD
乐之道
中国当代音乐美学名家访谈
罗小平 · 冯长春 编著
上海音乐学院出版社

中国当代音乐美学名家访谈



罗小平 · 冯长春 编著

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

乐之道——中国当代音乐美学名家访谈/罗小平，冯长春编著.
—上海：上海音乐学院出版社，2011.6
ISBN 978-7-80692-627-7

Ⅰ.①乐… Ⅱ.①罗…②冯… Ⅲ.①音乐美学—人—访问记—中国—现代 Ⅳ.①K825.765

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第077542号

书　　名：**乐之道——中国当代音乐美学名家访谈**
著　　者：罗小平　冯长春
责任编辑：夏　楠
封面设计：朱文伦
出版发行：上海音乐学院出版社
地　　址：上海市汾阳路20号
印　　刷：上海书刊印刷有限公司
开　　本：787×1092　1/18
字　　数：447千字
印　　张：$20\frac{2}{3}$
版　　次：2011年6月第1版　2011年6月第1次印刷
印　　数：1—2,300册
书　　号：ISBN 978-7-80692-627-7/J.601
定　　价：60.00元(附DVD)

序　言

韩锺恩

感谢星海音乐学院教授罗小平、华南师范大学音乐学院教授冯长春两位编著者的信任与重托，委约我为本书写序。

作为学生辈为老师辈类立传的访谈作序，真有一种福分降临的欣慰感，又作为当任中国音乐美学学会会长为界内同仁类立言的长编作序，更有一种服务者的自豪感。

1920 年 6 月，萧友梅博士在北京大学音乐研究会编辑出版的《音乐杂志》第 1 卷第 4 号上发表《乐学研究法》，以学科方式对音乐美学进行定位，至今已经 90 余年。1985 年 12 月，中国音乐美学学会在漳州举行的第三届全国音乐美学学术研讨会上成立，至今已经 20 余年。此时此刻写序的我，就如同在追踪寻迹，通过这些足以入册当代中国音乐美学历史的人与事，和逝去的历史再度重逢……

翻阅案头的这本书稿，眼前又一次浮现 20 多年前的情景，可以说，漳州是中国音乐美学学科一个有着转型意义的起点，漳州记忆是我不断激发学术冲动的一个节点。1985 年，我当时还在上海音乐学院音乐学系就读本科四年级，12 月，我跟随主科老师叶纯之先生以及钱仁康、焦杰先生一起去福建漳州旁听第三届全国音乐美学学术研讨会，在那里自始至终以兴奋的状态亲历研讨会的日日夜夜，特别是有一种类学术的欲望在悄然中冲动。显然，产生这种欲望的一个重要原因，就是亲眼目睹和亲耳聆听老师辈的高谈阔论，插不上嘴的我，一面在不成熟的脑子里描画着既不着边际又没有核心的学科地图，一面则不断印刻着学界大侠啸傲江湖的个性风采，本书中记载的这六位老师有四位到会，他们的一言一行，都在我脑子里留下了深刻而又难忘的印记：于润洋先生渊博严谨的史论互动，茅原先生慢条斯理的理论推导，蔡仲德先生气宇轩昂的历史雄辩，王宁一先生滴水不漏的逻辑编织……。之后，在 1990 年内蒙古东胜举行的第四届中国少数民族音乐学术研讨会和 1991 年北京举行的第四届全国音乐美学学术研讨会上，又见赵宋光先生睿智的眼神和强势的口气，张前先生的深入浅出和刚柔相济……

法国历史学家雅克·勒戈夫在《中世纪的知识分子》中把知识分子定义为：一个以写作或教学，更确切地说同时以写作和教学为职业的人，一个以教授与学者的身份进行专业活动的人。英国古典学者约翰·埃德温·桑兹在《西方古典学术史》中把学术定义为：一个学者心智之造诣的总括。在此引述，一定意义上正是和本书记载有关六位老师的传与言相合。

早在1991年夏天，我（当时供职中国艺术研究院音乐研究所）和宋瑾教授（当时供职福建师范大学音乐系）在福建莆田举行的第二届《中国音乐年鉴》学术研讨会上，就提出过关于当代/20世纪中国音乐美学编年志（后改名为20世纪中国音乐美学志述）的课题设想，其中的一个任务，就是为当代历史文化当事人立传立言。岁月沧桑，一晃20年过去了，这个愿景如今在罗小平教授和冯长春教授的努力下终于得到了部分实现，可喜可贺！他们真是为中国音乐美学学科做了一件功德无量的大好事。我由衷地为他们取得的成果而高兴，我想，他们做了当年我想做而没有做成的事情，能否有一个后续补救，相约等书正式出版之后，我陪他们俩一起去给这些当事人送书，包括已经驾鹤西行的蔡仲德老师……

作为最初的读者，书稿给我留下了非常好的印象。首先是不俗的创意，选题本身基本上已经保证了本书的质量，六位各具个性并众望所归的资深学者，在相当程度上可以作为一个历史时段的典型代表，因此，对学科本身而言，本书的历史意义，包括带有口传历史乃至口头诗学的写作范式，都会得到充分的彰显。其次是通过现场采访所得（除了已经谢世的蔡老师之外），其纪实性和真实性非常生动地展现出了一种无须保鲜的活性存在（据了解，正式出版时还将附有采访纪实精选视频的DVD光碟）。第三是比较特别的文本形式，除了主体部分当事人所说之外，还有已经发表相关人事的文献链接插入其中，展示一种带有戏剧结构方式的话外音效果，后面还有附录部分约请当事人的学生进行委约写作，以增加某种立体感。第四是资源的积累，课题本身的立项以及对中国音乐美学教学可能产生的辅助作用，都已然表明其现实意义的有效性，当然，从学科和学会角度而言，作为实际的受惠者，这种得益更是绝对的。第五是最重要的，即编著者的精心设计和认真操作，包括具学术含量的采访提纲和交流互动，很显然，这绝不是一种一般性质的随机实录，我从中看到了编著者的用心和谋略，以及随之形成的一种历史意识与学科意识的集聚，我想，这正是一个学科愈益走向自觉的标帜，这种大于访谈本身的学术附加值，无疑，会给学科建设这样一个带有设问的提示：当代中国音乐美学究竟应该是怎样的一个学科？

20世纪初，中国音乐美学开始进入学科议程，在上承中国古典音乐美学思想、旁汲西方音乐美学理论的历史进程中，基本呈现出这样几个特点：首先是哲学问题先行，属中国传统的形而上者谓之道与形而下者谓之器思想的影响十分明显，这一点，其实和西方道成肉身理念以强调声音实体并围绕作品成型的审美体验非常不同。其次是美学问题若隐若现，主要表现在美学问题与艺术问题的界限不甚明

确，一个典型的现象是，似乎用哲学方式研究音乐问题者就成了音乐美学，以至于把音乐美学置于形而上学论域，而忽略了它作为所有音乐学最初进阶属形而下者的感性通道。再次是音乐美学问题逐渐凸显，尤其是近年来，感性问题被逐渐关注，针对并围绕与音乐相关的感性直觉经验进行描写与表述标示出学科的一个重要指向，即便是把默认音乐表达情感作为一个无须证实就自明的理论事实，则依然面临如何通过诗意转换情感和如何通过文字语言描写表述文字语言所不能表达的东西这样一些音乐美学研究乃至音乐学写作的基本问题。

在此历史进程中，尤其是综观 1978 年改革开放 30 余年以来的学科发展，中国学者基本上已经能够比较自觉甚至于成熟地运用哲学、心理学、社会学、史学、工艺学等等诸多方法来研究音乐美学问题，本书中六位老师以及其他前辈学者在这方面做出的贡献是史无前例的，尽管这里面有中国的传统，也有西方的影响，但对后辈学人来说，为他们所做出的历史贡献进行评价再怎么样也不会过分。为此，我非常赞许本书编著者对六位老师的评价定位，于润洋先生作为领军人物对中国音乐学学科发展的总体把握，赵宋光先生纯熟驾御音乐学所辖各分科乃至跨越别界的奇特能力，茅原先生孜孜不倦学无止境的深度探索，张前先生启动思辨与实证两翼的领域开拓，蔡仲德先生抱持人生原则的秉性操守，王宁一先生不畏艰难勇于奋进的哲理跋涉。仅就此而言，我期待所有后学能够通过对本书所传所言的认真学习，无论在身份成就还是在心智造诣方面，都能够从这些富庶的学术资源和丰厚的精神财富中得到应有的滋养。

前不久，我的同事从事西方音乐教学与研究的伍维曦博士来走访我，谈话中间，他说到一些对音乐美学学科的评价，其大意是：当代中国音乐美学虽然渊源在西方，但目前已经完成华化进程，开始有自己独立特定的话语系统。从眼前这六位老师的研究成果看，我觉得伍博士的评价是得当的。之所以当代中国音乐美学的一个主要标帜，就在既有别于中国古代音乐美学，又有别于西方音乐美学，这一点，同样在本书有关的传与言中有全面的展示，六位当事人在接续中国传统和引进西方理论的历史进程中，又有了属于中国和属于当代的独特创造。比如，于润洋先生倡导并身体力行且在学界逐见影响的音乐学分析，赵宋光先生一再提示并不断强化且有跨学科影响的音乐美学研究中的艺术学前提与人类学事实，张前先生始终强调音乐美学实践问题并通过实证路径与音乐心理学形成协同作业的研究，茅原先生触及音乐作品构成并深入哲学论域的美学思考，蔡仲德先生通过史料考掘提炼思想资源并及社会干预的呼唤，王宁一先生依托概念本身结构力建构逻辑体系并依据美学原理参与音乐批评。依次可以举出的，还可以有很多很多，包括没有入编同样为中国音乐美学学科发展做出过杰出贡献的诸多前辈。

这里，特别可以感到欣慰的是，通过前辈学者的学脉相继以及其人格魅力的感召，后辈学人代有薪传，他们正在继续编织着有别于传统和有别于西方的学术谱

系，又在不断描画着属于中国和属于当代的学科地图。依我看，在这样一个老中青衔接的现有格局中，概括地说，当代中国音乐美学学科的发展，将长期面临这样三个问题：第一是如何合式处理与中国传统和西方影响之间的关系，第二是如何合理配置与别界相关学科形成跨际关系之后可能增长的整合结构资源，第三即是学科的自身建设问题乃至形成充分有效的规模结构。

进一步就学科的自身建设问题乃至形成充分有效的规模结构而言，我在2008年11月26日第八届全国音乐美学学术研讨会之后举行的会员大会上代表学会第五届理事会所作的工作报告中，曾经提到：在传统史论结合以及历史与逻辑统一已然成为中国音乐美学学界基本研究方式的前提下，是否有必要进一步考虑在历史叙事与理论陈述的过程中强化学科自身意识和弱化意识形态承诺的可能性，进而凸显问题意识并旁及别界去寻求更为广阔与深度的理论平台，以建构尽可能合理的规模结构、资源结构与方法结构。我想，通过创新驱动和转型发展应该说依然是一个可以考虑的指向和路径。这里，有一个学科自身的结构性问题需要重点关注并加以解决，至少，要为创造解决问题的条件而不遗余力，这就是如何处理好音乐美学理论与音乐本身之间的关系。关于这一点，有一个问题值得重视，即从西方音乐声音至上的理念中汲取合理且有益的成分，尤其对当代中国音乐美学而言，应该正面并直接回答究竟如何将音乐之所以是的声音置于论域的核心，特别是要在形态分析、历史考掘、意义诠释之后，对声音结构以及真理如何自行置入其中进行理论提纯。对此，我以为有必要从声音概念和感性修辞两端切入。所谓声音概念，就是对声音表象给出美学的命名。所谓感性修辞，就是通过听觉完形去缝合感性碎片以成全或者完满作品的意义呈现。前不久，在金华举行的2010全国音乐美学高层论坛暨专题笔会(2010年11月19—20日)上，我就音乐美学教学问题提出一个设想，在应对当前中国高校音乐美学教学需求与适度扩张学科能量的双重前提下，编写两个不同层次的教本，一个是作为初级进阶的始端产品，可以称为音乐美学abc，主要涉及：音乐作品、感性经验、音乐美学概念这样三个内容，一个是作为高级进阶的终端产品，可以称为音乐美学xyz，或者可以称为音乐哲学abc，主要涉及：音乐美学基本问题、先验认知、音乐美学范畴这样三个内容。除此之外，针对并围绕音乐美学哲学对象，是否还可以在方法类别上形成一定的自觉，即针对并围绕特定问题采用不同方式，以形成类似思辨音乐学、分析音乐学、描写音乐学、诠释音乐学、考古音乐学、实证音乐学等等这样的研究指向与路径，以使得音乐美学研究取得更加新颖优异的成果。

再进一步牵扯当代问题，2008年初，我在为上海高校音乐人类学e研究院进行职务写作的论文《关于五个概念的学术日志：多样性，东亚音乐，学院音乐厅与学术音乐会，身份，当代》中，曾经提出当代三义：

1. 当代是一个断层：作为一个历史时段的叙事，

2. 当代是一个问题：作为一个理论问题的分析与诠释，

3. 当代是一个修辞：作为一个表述结构的陈述。

今天，如果进一步把当代作为一种行动策略的话，则当代又是一个姿态。尤其在各个行业或者众多学科都在关注核心竞争力的当下，究竟以什么样的姿态去积聚一种惟我独有的核心竞争力呢？并且，又究竟以什么样的策略去逐步赢得类产品、技术、标准的学术话语权呢？

美国历史学家斯特龙伯格在《西方现代思想史》中，就意识形态终结问题如是叙述：以逻辑来替代现实，致使人们借着各种主义的名义互相残杀。……退回个体主义、退回具体的现实，可以说是世界大势所迫。J. M. 科恩在《这个时代的诗歌》(1959年)一书的结语部分指出，现实的事态已经使任何关于公共事务的评论都显得苍白无力，从而迫使诗人只能表达纯粹个人意见。相对眼下而言，本书六位老师无疑都是有坚定信仰的学者，不管是马克思主义者还是人本主义者或者实践主义者，他们之所以不会像我那样采取守望并诗意作业的方式，一个重要的原因，就在于他们所持守的信仰是一种面对特定问题进行公开诉求并诉诸公众的古典代言甚至于是意识形态承诺。于是乎，在退回个体与退回具体的途中，尤其当80后、90后世代逐渐退出经典论坛的抒情叙事，00后世代依托网络掌握iPad通过虚拟界把玩现实界，以及现代性与全球化语境近似暴力地胁迫身份转型与信仰换代以至于心智退位的时候，当代后学又究竟该采取一种什么样的当代姿态去进入当代呢？我想，这理应成为一个需要大家共同正视和重视的学科关切。与此同时，在不断推进知识更新与学科换代的历史进程中，能否在史论结合传统与引进消化再创新已然成为以往相当长一段时间内中国学者的基本创新模式的基础上，进一步展开集成创新乃至原始创新的模式，似乎也应该成为中国音乐美学强化自身建设的学科期待。

写到这里，仿佛有一个学术直觉总是在暗示我，通过修辞方式并以历史为取向的批评音乐学，也许会成为当代中国音乐美学发展的新的学科增长点。

序毕，并以此题献六位老师和当代中国音乐美学学科。

2011.2.9 初稿
写在沪西新梅公寓
2011.2.11 修订稿
写在沪西新梅公寓

【作者简介】

韩锺恩：男，1955年3月生，中央音乐学院博士，上海音乐学院音乐学系系主任，上海音乐学院研究生培养指导委员会音乐学分会主任，教授，博士研究生导师，中国音乐美学学会会长。

前　言

罗小平(以下简称罗)：萌发这本书的构想是在2009年秋天。在北京的一次音乐美学专题笔会之后，有感于几位音乐美学名家年事已高，有的身体欠佳，如不抓紧时间做访谈工作，把先生们的所思所想以及后学与他们的交流、对话记录下来作为研究他们的第一手材料，这对中国音乐美学学科而言将是一种遗憾和损失。使命感和紧迫感使我下决心把这项工作放在首要地位。由于我在2010年还有另一项省级重点课题要结题，时间与精力都有限，而这项任务的艰巨性，又让我一个人难以担此重任，寻求合作伙伴至关重要。因而，我首先想到你——曾先后攻读音乐美学方向硕士学位和20世纪中国音乐史研究方向博士学位，既有相当好的音乐美学功底又有中国近现代音乐史研究的广阔视域和深度思考。我们在北京有过简单的交流之后，回到广州我又打了两个电话，一个给你，一个给上海音乐学院出版社社长洛秦，你们都是毫不犹豫、义无反顾地支持我。由此，这一课题得以启动。

冯长春(以下简称冯)：您的信任使我有机会与您合作这样一个意义深远的课题。在答应与您合作这个课题时，我正忙于博士后课题的开题报告，但与您一样，我也深感您策划的这个课题意义重大，值得全力以赴。事实上我们也是这样做的，几次电话与电子邮件沟通之后，我们就开始了全书框架、体例以及每一章的结构设计，并同时投入到对各位名家论著的重新学习与解读过程中。

罗：这个过程既是一个探求音乐美学奥秘与名家成长轨迹的过程，也是一个书写历史的过程。

冯：是的。相信读者会与我们一样，把这本书看作是中国当代音乐美学的一部口述史。讲述这部历史的是亲历与见证当代中国音乐美学发展并为此做出重要贡献的名家们。因此，虽然它不是一部体系严谨的学术专著，但它的学术价值不言而喻。

罗：的确是这样，从学科的发展来看，20世纪70年代末到21世纪第一个10

年间，音乐美学取得了引人瞩目的成果，尽管它在音乐发展的长河中，仅是浪花一簇，在人类历史的时空中，更是弹指一挥间，但在中国音乐美学发展的轨道中，却刻下了十分鲜明的足迹，为日后的繁荣奠定了基础。这30年间，音乐美学学科从登堂入室、获得独立品格到在全国音乐院校、师范大学中开花结果，从几篇论文到专著纷呈、名家叠出，从"散兵游勇"到建立硕士、博士点，形成老中青结合的几百人的研究队伍。在为音乐美学学科的迅速变化而倍感欣喜的时刻，我们不能忘记为此呕心沥血付出毕生精力的前辈名家。重读他们的著作，再现他们的智慧和心路历程，思考和发掘他们思想的闪光点，与名家共同探究音乐之道，是后学刻不容缓的使命。

冯：我与您有同感。这使我联想到了音乐美学在"五四"以来艰难发展的曲折历程。音乐美学作为一门学科在中国的历史并不长，从萌生起步到迅速发展仍不足一个世纪的时间。面对本书中诸位名家的成果，令人为几十年来音乐美学突出的成就而欢欣鼓舞。

罗：这几十年来音乐美学的发展和中国在经济上的崛起一样，令世人刮目相看。

冯：正如本书名家之一蔡仲德先生的研究所表明的那样，中国古代音乐美学主要是在儒道互补的历程中发展起来，其间虽有各个历史时期的种种变化，但长期以来却鲜有根本的转型。研究中国音乐美学史，20世纪中国音乐美学的嬗变与发展已经是不可或缺的重要组成部分。我在与叶明春博士等同仁合作编写一本音乐美学基础教材时，就建议由他撰写的中国音乐美学思想简述一章中，一定要把中国音乐美学在20世纪的转型写进去，把20世纪中国音乐美学的新发展纳入到教科书当中去。

罗：虽然此前学界已有若干回顾与总结现当代中国音乐美学发展的文章乃至论著出现，但对20世纪中国音乐美学发展，从美学史整体观照的角度加以研究的著作至今付之阙如。其实，这方面的研究，更应该引起学界的关注。

冯：20世纪中国音乐美学的发展是20世纪中国音乐史的重要组成部分，中国音乐美学从根本上发生转型，也是与20世纪初中国音乐发生历史转型紧密联系在一起的，它一方面具有理论自身的自律性、自觉性，一方面具有与音乐活动紧密相连的实践性、共生性。

罗：你的看法很准确。音乐的发展与社会的发展、文化思潮的变化亦有共生性。

冯：20世纪初叶，以学堂乐歌为代表的新音乐文化的兴起，同时引发了国人对中国传统音乐及其美学思想的批判与改造，尽管这一时期不乏有中华传统礼乐观的坚守者，但在势不可挡的学习、借鉴西方音乐文化潮流的推动下，西方音乐美学的点滴思想已经被一部分新学知识分子毫不犹豫地接受并推广之，其中最突出的

就是对音乐的社会功能的强调和音乐美育思想的萌发。虽然我们至今还没有从学堂乐歌时期的文论中发现“音乐美学”四字，但这一时期有关音乐美育、学校音乐教育的文论以及人们面对“新音乐”而产生的新的音乐审美意识、音乐批评文字，业已从实践上宣告了新的音乐美学观念正在破土而出。尽管它们在很大程度上都带有舶来的烙印，但事实是它们已经深入到部分中国人的音乐审美意识与音乐思想当中，并化为主体自身的一部分了。

罗：这是一个承前启后的过渡期，新旧观念并存，外来的影响与固有的传统在冲突中交织。

冯：启蒙话语时代的“五四”时期，是中国音乐美学真正发生转型之际，这一转型是建立在更为广阔地学习西方音乐文化、音乐美育思想蔚然成潮以及专业音乐教育开始奠基的基础上的。萧友梅最早在国内比较概括地介绍了欧洲的音乐美学理论。他在 1920 年的《乐学研究法》一文中就音乐美学的概念、研究对象、研究方法等问题作出了简要的回答。比对 H. 里曼的《音乐美学要义》一书即可发现，萧友梅对音乐美学学科的认识来自里曼，确切地说是对《音乐美学要义》一书提纲的译介。这大概与萧友梅早年在莱比锡大学听过里曼的乐学讲座不无关系。

罗：这是“文化的五四”在音乐学者中的影响，较之“政治的五四”作用更具体。

冯：是这样。萧友梅之后，进一步涉及到音乐美学研究的是青主、王光祈、黄自等人，他们与萧友梅一样都有着留洋的经历，其中青主的影响最大，一直绵延至今天，其“打破音乐是礼的附庸、道的工具”以及“音乐应成为由灵魂说向灵魂”的音乐思想在当代中国已经有了新的继承和发展。

罗：本书中的蔡仲德、王宁一两位先生都曾着力研究过青主的音乐美学思想，并能客观地评价青主，而不受特定的政治观念所囿，这在当时确实是难能可贵的。

冯：是啊，蔡先生和王先生各自对青主的研究已成为他们音乐美学研究中的亮点。“五四”时期除了萧友梅、青主等人在音乐美学上都留有足迹外，音乐学家王光祈的学术研究也涉及到音乐美学。他大概要算一位“新儒家”，他的音乐美学思想与其它几个人都不一样，其理想是恢复中国古代的礼乐精神，他甚至将中华民族的崛起寄托于中国音乐的和谐思想和儒家礼乐精神的甦醒，这在追求民主、科学，批判儒家文化的“五四”时期显示出游离于时代的特点，其音乐救国的思想带有乌托邦色彩，但不能由此否定他探求救国之道、渴望中国音乐复兴的热情。

罗：赞同你对历史人物的评价，那一时期的每一位音乐家，不管其音乐思想有何分歧，都是怀抱振兴中国音乐的梦想的。

冯：其实黄自的音乐美学理论也是值得注意的，但由于他没有专门论述音乐美学的文章，反映其音乐美学思想的文论主要集中在几篇论音乐欣赏的文章和《复兴初级中学音乐教科书》当中，所以他的音乐美学思想在当时没有引起重视，也没有得到青主和王光祈那样的当代礼遇。

罗： 本书名家中的茅原先生曾专门写过研究黄自音乐美学思想的文章，并有先生独到的见解。

冯： 是的。我个人以为，黄自音乐美学思想除了带有心理学的特点外——因为他在美国留学获得的第一个学士学位是心理学的，黄自关于音乐的内容与形式是“一而二，二而一”之关系的论述也是非常有意思的，当代音乐美学名家们关于音乐的内容与形式之关系的争鸣可以视为是在黄自之后的进一步展开。

罗： 黄自在30年代研究音乐欣赏心理的论述，仍然是我们今天研究这方面课题的重要参考文献。

冯： 抗日救亡时期，救亡压倒一切，启蒙话语退居后位，取而代之的是功能论、武器论、工具论、实用主义的音乐美学。这一时期的音乐也主要作为工具和武器而存在，特定的年代，本无可厚非。但与此同时，青主等人的音乐美学思想开始遭到批判，一直迁延至当代。抗战时期，陈洪在随笔《战时音乐》一文中对“救亡歌曲之外的音乐”的呼唤和对音乐艺术特点的描绘招致众多批判，再次表明当时真正符合音乐艺术原理的美学观念正逐渐边缘化乃至走向失语。1942年毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话之后，有关音乐的美学认识逐渐开始一统化，以阶级斗争学说看待有关音乐及其美学问题一直成为此后很长一个时期的主流话语、权力话语。这种权力话语在建国后与前苏联等社会主义国家的音乐美学理论结合在一起，形成了五六十年代中国音乐美学非常突出的一个特点——如同社会制度一样，中国的音乐美学与社会主义老大哥们的美学思想长着几乎同样的面孔。

罗： 实际上这一时期的音乐美学已成为政治的附庸、文艺理论的附庸，与音乐隔着三层，无独立品格而言。

冯： 面对音乐艺术的独立的美学思考消失了。赵宋光先生是不是那一时期为数极少还在独立思考的音乐家呢?

罗： 是的，赵先生在60年代写的《论音乐的形象性》一文，一方面吸取了苏联学者的合理因素，另一方面又批评了他们的机械唯物论观点。该文受到王宁一先生高度评价，并指出赵先生的卓见“为音乐美学的研究开辟了新思路。”

冯： 这在当时算是空谷足音了。“文化大革命”中当知识分子和人类一切优秀的文化都被扫进垃圾堆的时候，音乐美学也就荡然无存了……。但是，一个音乐美学失语、无语、缺位的时代，意味着它正在孕育着一个敢于冲破桎梏、立美立言的新的音乐美学时代。因此，当我们读到80年代王宁一对历史惯性遗留下来、严重束缚音乐美学发展的“左”的音乐思想和机械反映论、庸俗社会学、本本主义的深刻批判时，仍可感受到它在当时是怎样的振聋发聩。

罗： 是啊，尽管本书中的各位名家有的早在建国初期就已经开始了音乐学的研究，但他们的学术生命却是和国家的命运紧紧联系在一起的。改革开放后，他们才真正迎来了学术的春天。

冯：一个荒诞的时代会毁掉一代乃至几代人，一个新的时代会造就一代乃至几代人。音乐美学在20世纪中国有过三次发展的机遇，第一次是“五四”时期，第二次是新中国的成立，第三次是改革开放以后，但前两次却因为各种原因没有得到应有的发展。改革开放后音乐美学获得了新的生命，这是与国家的进步联系在一起的，本书中的各位名家及其学术成就是新时期音乐美学发展的杰出代表与标志性成果。

罗：如果放眼20世纪五六十年代音乐美学的初步发展，半个多世纪以来在中国音乐美学研究中做出贡献的名家，绝不只我们选择的六人；即便是新时期以来的30余年间，也还有不少值得书写的音乐美学家，比如已故的何乾三教授、叶纯之教授等，他们在音乐美学基础理论研究、西方音乐美学史研究以及现当代西方音乐美学成果的译介等方面的成就都为当代中国音乐美学的发展做出了重要的贡献，在中国音乐美学学科史上留下了独特的印记。但考虑到访谈录需要彼此的交流和互动，我们主要以在世的名家为主体。六位名家中，蔡仲德教授已去世，之所以依然选择他并与他的亲人和学生进行访谈，是考虑到他在中国音乐美学史领域的贡献无人可以取代，他在“士人格”研究方面的思想价值对当代中国文化发展具有重要意义，他的人本主义精神亦具有震撼学界的力量。

冯：是这样。像已故的著名音乐学家缪天瑞先生，他在半个多世纪的音乐学生涯中也写过若干有关音乐美学的文章，翻译了一些西方的音乐美学文论，尽管他的研究重心并不在音乐美学。1956年缪先生就曾提出批评，认为音乐美学是对整个音乐事业起指导作用的重要学科，但建国几年来一直没有专人去作系统的研究。总之，很多音乐家在不同历史时期都对音乐美学做出过不同程度的贡献。当然，比本书中各位名家更年轻的四五十年代出生的音乐美学家们，很多人也都取得了骄人的成果，他们与各位名家一道成为当代中国音乐美学研究的亮丽风景。读者们会发现，我们选取的几位名家大都是出生在20世纪30年代，如果把名家名单进一步扩大的话，依我们的精力很难在短时期内完成这本书，也不好实现我们当初设定的一些质量目标而变成一项难以胜任的大工程了。

罗：很多未竟的工作恰恰可以留待日后来做。本书中的名家群体有着他们那个时代的共同特征。

冯：是的。不管先生们各自体现出怎样的学术特征，但他们的执着与努力可谓殊途同归，借用蔡先生一本书的名字，那就是对“音乐之道的探求”。通过对各位名家论著的重新学习，的确是受益匪浅。先生们在论著中体现出的问题意识也一再激发我们的问题意识。因此，这本访谈对话性质的著作不是一般的答记者问似的采访书籍。

罗：本书以“乐之道”作为正标题，一方面勾勒出音乐美学名家较集中的研究领域在于对音乐之道的寻觅、对美之规律的感悟、对大道中音乐独特性的把握、对

音乐实践与社会、人生以及自然、宇宙相互联系、互动的品味；另一方面还有“乐者悦也”的旨趣，通过访谈可呈现出名家在探索过程中所追求的创造发现的精神满足、思想交锋的畅快、豁然开朗的激动以及直抒情怀之慷慨，激扬文字之壮烈。

冯：是啊，其中既有形而上的思辨与诘问，又有形而下的实证与剖析，但根本目的都是对音乐之“道”的求索。我们甚至可以将其引申为音乐美学的“原道”说，他们的研究都体现出“文道合一”的高度。

罗：六位名家著述丰硕，涉及领域广阔，音乐美学仅仅是他们研究的切入点，实际上他们从美学到史学、心理学、哲学、社会学、教育学，从微观的作曲技术理论研究到宏观的人文社科背景，从中国古代的思想到西方的当代哲学、科学哲学，从社会科学横跨到自然科学领域，这一切都纳入到他们关注的视野。因此，凭着我们的使命感、责任感和有限的知识结构，我们知道自己是在做一件明知不可为又要为之的事情。回想当初再读名家们的著作时，真是在知识的海洋中沉浮，在“概念的漩涡”中挣扎，简直要走火入魔了，全凭名家们的支持，同仁的鼓励以及我们彼此的激励才坚持下来。

冯：以这样一种访谈、对话方式展现各位名家的学术风采，不失为一种比较理想的学术策略，它既提纲挈领又不失生动、活泼，形式自由、视域广阔地反映了各位大家的学术人生。

罗：全书除前言、结语外，共有正文六章。

第一章《音乐美学的领军人物——于润洋》，内含于先生从少年时期到华沙大学留学、回国参加音乐学科建设的经历，并就他在音乐美学、西方当代音乐哲学、西方音乐史学、音乐学分析方法、音乐教育的思考和实践等方面的重要理论和观点进行了更深入的交流和探讨。在最后一部分的点题中，从他甘于寂寞、默默耕耘的精神到历史、逻辑、工艺学统一的研究方法、深入浅出的文风与显著的成果对音乐学界的重要影响，他担任中央音乐学院院长近十年创立的办学模式在全国的示范性作用，以及他领导的音乐美学学会促进学科建设和发展等几个方面显示其领军人物的特点。

冯：第二章《音乐哲人——王宁一》，结合王宁一先生从童年到文革中遭受的磨难和就读中国艺术研究院并担任该院音乐研究所副所长的人生经历，比较概括地展现了王宁一先生由作曲家转为音乐美学家的成长道路。当然，着重点则在于王先生在音乐美学研究中的哲学思考及其对中国当代音乐美学研究的推进作用。王先生在中国现当代音乐美学领域的探究以及在音乐批评方面的成果与影响都有着极为鲜明的哲学印记。因此，我们借用了多年前李曙明先生介绍王宁一先生的一篇文章的标题，以“音乐哲人”的概括突出了王宁一在哲学和音乐的影响下获得的人生大智慧以及超凡的抗逆境意志力。

罗：无论是从学术领域和学术方法的开拓性，还是从作为中央音乐学院和几

个学会的主要领导对音乐学学科建设的构建与发展而产生的重大影响来看，于先生的确是当之无愧的领军人物；而王先生超越苦难和名利，对往事淡然、释然的人生态度，以及他深入骨髓的辩证基因真正显示了哲人的本色。

第三章《多学科的开拓者——张前》，主要就张教授童年时代至中央音乐学院学习，参与构建音乐美学学科的人生体验以及张先生主要的研究领域——音乐心理学、音乐美学、音乐表演美学、中日音乐文化交流史和音乐教育等方面进行对话，逐步深入地展示先生在这些领域的理论、观点和显著成果。最后一部分概括了先生在多学科研究中开拓性、纲领性的特点和奠基意义以及美学与心理学交融互动的研究方法和为人谦和善良、外柔内刚、充满审美情趣的人格魅力。

第四章《无穷的探索者——茅原》，开始部分展现了茅先生从少年的琴、诗陶冶到苏联专家班的求学经历以及从事创作、教学和音乐学研究的人生轨迹。主要的对话是紧扣其研究的音乐美学、哲学、中西音乐史、作品分析等领域进行深入地探讨。最后点题呈现出茅原教授的研究所具有的多学科交融、哲学的高度与技术分析的深度融合的学术特征以及他以开放的心态不断吸取新理论、不断思考与探索新问题的探索精神和对事业的执著、对学生的爱心等人格特点。

冯：第五章《学坛奇才——赵宋光》，介绍了赵先生童年的生活氛围，接着围绕他青少年时代在北大、燕大、中央音乐学院求学，在德国留学的经历进行交流。主体部分涉及到其广泛的研究领域：哲学、美学、教育学、音乐学和自然科学等，探求其研究的思路、观点与理论价值，研究其学术思想的发展脉络。结语部分展现赵先生在横跨社会科学和自然科学两大领域研究中，都是以人类学本体论作为领域熔合的基础；贯穿其一生研究与实践的基线是以美为中介的合规律性和合目的性的高度统一；美育、教育是实现其理想的重要途径。

第六章《人本主义者——蔡仲德》中，我们选择了与蔡先生的妻子、著名作家宗璞以及蔡先生的生前友好、学生进行访谈，从众多近距离的旁观者眼中，展示了蔡先生毕生的学术轨道和生命历程，并对其在中国古代音乐美学史研究、士人格研究、文化"五四"精神的剖析、冯友兰研究诸方面的成果、观点、价值做出了深入的评价。最后集中揭示了蔡先生作为真正的人本主义者知行合一的特点，把中国古代"士人格"与现代自由、民主、科学精神相结合的理想以及为实现这一目标鞠躬尽瘁、死而后已的奉献精神。

罗：我们同时也感慨，赵先生非凡的知识结构与独特的思维方式只能让我们惊叹，而难以继承；蔡先生的人本主义精神则让我们可以终生学习。

正如你前面所说，这本对话性质的著作是完全不同于一般的记者采访的。

它的第一个特点是具有相当强的学术性。尽管我们为各位名家分别撰写的一两万字的访谈提纲无法涉及其思想、观点的全部，还有很多精粹有待同行们继续发现，但仅此足以引起学界的重视。在我们的访谈中，尤其注重名家谈到的对学科构

建有重要意义的观点，关注名家思想中有待进一步发挥的亮点，寻求学科发展过程中至关重要事件的真相。

第二个特点是互动性。我们不是被动的提问，是在认真重读名家全部著述、认真思索的基础上，求教于各位名家，努力与他们对话。其中有些是我们存疑或误读的问题，甚至是与他们有不同看法的碰撞，为的是求真解惑。

第三个特点是个性的寻觅。我们特别设计了一些展示名家人生经历与体验的问题，以此寻求他们的学术思想、研究风格与他们独特的人生经历和心理结构的相关性。他们之所以成长为“这一个”，是诸多主体因素和社会因素、文化因素交融的结果。我们在每一章的结语点题部分，集中勾勒出每位名家的学术特征、人格特点和特殊个性，凸显其与众不同的鲜明形象。

第四个特点是点、面、线结合。通过前言与结语，把名家群体置于 20 世纪下半叶与 21 世纪初的大文化背景中来探寻其发展的轨迹与特征、优势与局限，并对音乐美学研究的现状、在新时空中的走向、音乐学者面临的一些难题，道出我们的疑惑和思索。

冯：除了您说的这四个特点外，读者朋友们还不难发现，本书采用了笔谈与面谈相互结合的两种方式，其中王宁一先生那一章则基本上是面谈完成的。

罗：笔谈与面谈两种形式各具特点，可以相互补充。面谈所具有的生动性和现场感，可以使读者有如见其人、身临其境之感；笔谈的逻辑性和严谨性则可使读者从中领悟到名家们观点的发展、思想的延续、智慧的闪现。访谈采取“结构性访谈”与“非结构性访谈”相结合的方法，有提纲而不限于提纲，尤其在面谈中，会随着名家的思路，插入我们感兴趣的话题，让他们自由发挥，畅所欲言。另外，书后所附采访视频的 DVD，还可以使名家的风采以动态的形式作为珍贵史料保存下来。

冯：口述历史可以弥补历史文献之不足，它最终也将成为值得珍视的历史文献。

罗：本书所具有的历史价值、人文科学价值和现实价值是显而易见的。名家访谈的第一手文字资料和视频资料，将成为研究 20 世纪下半叶至 21 世纪初音乐学、音乐美学发展不可或缺的文献；名家们在访谈中展现的精神、智慧、经验、思想、方法等具有不可忽视的人文社科价值；其现实价值则体现在通过访谈让中青年学者产生重读名家名著的兴趣，呼唤他们对本土优秀成果的重视。尤其是前辈学者非常可贵的人文精神、人本主义思想以及作为公共知识份子对祖国、民族、人类、宇宙命运的关怀等诸方面，对当代中青年学者具有重要的启迪作用。

冯：您做出的这三种价值的概括非常贴切。在本课题的进行当中，我们不约而同联想到了一个问题：如同本书中的各位音乐美学名家一样，在中国当代音乐学研究的各个分支学科里，都活跃着一批令人敬重的名家们，因此，本书这种访谈与对话形式的学术尝试，可否对学界研究老一辈音乐学家起到某种参考意义，也是

我们的美好心愿与期待。

罗：是的，由于篇幅所限，我们与名家们的对话只能在有限的时间与论题中进行交流，但是他们丰富的思想财富是可以源源不断地挖掘的，所以访谈的结构是开放的，工作是持续的。因此，我们非常欢迎读者对本书中存在的不足之处提出批评，作为未完成状态的延续。我们相信只有坚持对话与批评，学科才能不断发展、日益繁荣、永具生命力！

2010 年 7 月

目　录

（被访名家按姓氏笔画排序）

第一章
音乐学的领军人物——于润洋



于润洋：1932 年生，沈阳市人。现任中央音乐学院教授，博士生导师，1952 年入中央音乐学院作曲系学习，1956 年赴波兰华沙大学音乐学系攻读音乐学。曾任中央音乐学院副院长、院长、国务院学位委员会第 3、4、5 届学科评议组成员、教育部社会科学委员会委员、中国音乐美学学会、中国西方音乐史学会名誉会长等职及中国艺术研究院音乐研究所客座研究员、上海音乐学院客座教授、博士生导师、《音乐研究》主编等。出版专著、文集、译著 8 部。1984 年获波兰授予的“波兰文化贡献”奖章，1987 年获“国家级有突出贡献的中青年专家”，1993 年获全国优秀教师称号。

于润洋教授作为音乐学的领军人物之一，为音乐美学、西方音乐哲学、西方音乐史学、音乐批评和音乐教育等学科的构建和发展做出重要的贡献。他对西方当代音乐哲学翻译、评述与分析的大量成果，促进、推动了国内音乐美学的大发展，他创立与完善的音乐学分析理念成为中国音乐美学、音乐史学、音乐批评研究的重要方法。他主持中央音乐学院工作近 10 年所形成的办学纲领、管理模式、学术风范、人才梯队，在全国产生重要影响，他培养的音乐美学、史学博士成为该领域的重要学术骨干。

访谈时间：2010 年 5 月 7 日

访谈地点：北京于润洋先生寓所

浸润于音乐精品的少年时期

罗小平(以下简称罗):于先生,我们很荣幸有机会向您当面请教,请您谈谈童年、少年时期是怎样跟音乐结缘的?

于润洋(以下简称于):这都是六、七十年前的事情了。我喜爱音乐确实与我的家庭有关。30年代,那时家里有不少"百代公司"制作的唱片,其中除了一些马连良等人的京剧唱片之外,还有聂耳和冼星海的歌曲,给我留下印象最深的任光的《渔光曲》、冼星海的《夜半歌声》、聂耳的《铁蹄下的歌女》、《梅娘曲》、《大路歌》,还有贺绿汀的《秋水伊人》……后来成为经典的一些歌曲。

冯长春(以下简称冯):任光当时就在这个百代公司。

于:对。我家兄弟姐妹七人虽然大多是从事自然科学和教育工作,但都喜爱音乐。三哥和两个弟弟都是古典音乐迷,大哥在家族聚会时甚至能用德语原文演唱舒伯特的《小夜曲》。有两件事对我的音乐启蒙很有意义。一件事是20世纪40年代初我曾经师从一位流亡中国的"白俄"音乐家学习钢琴,他不会中文,只能通过示范弹奏来授课,记得偶尔也讲几个英文词汇,例如Stop,Go on之类。我那时年纪小,如今连他的俄国名字都记不清了,然而,每当我想起他时,都心怀感激之情,是这位俄国人最早领我跨进音乐的第一个门槛。中国抗战胜利后不久,他便离开中国回国了。

另一件令我记忆犹新的事,是1945年日本投降,在我的故乡沈阳,日本人大批大批地被遣返回国——

冯:日本人?

于:是啊。一位与我家相识的友人,满洲医科大学的日本教授户田先生,在临回国前将自己多年收藏的一大批"78转"的西方音乐唱片全部送给了我们家,装了满满一个大柜子。对于我来说,这真是一个天上掉下来的音乐宝库,我开始接触大量各种体裁的西方音乐,从巴赫、亨德尔直到贝多芬、肖邦、柴可夫斯基、德彪西……

罗:从小就有西方古典音乐的感性积淀。

于:记得当时我印象最深的是柴可夫斯基的"悲怆"交响曲。似懂非懂的我,在一架手摇唱机上不知听了多少遍,非常着迷,如今还能记得那套唱片是由Furtwaengler指挥的柏林爱乐乐团演奏录制的。我有一次在旧书摊上买到了一本贝多芬第六交响曲"田园"的小总谱,简直如获至宝,第一次看到总谱是什么样的。这些也算是我同音乐的最初缘份吧。

冯:于老师从小学音乐跟别人就不一样啊(大家笑)。

于:有这个环境和机遇吧。

罗:一接触音乐就是精品。

于:对。都是精品。

罗：在您少年时期学习音乐的过程中，有没有对您颇有影响力的老师？

于：严绍武先生是我在北京读高中时的钢琴老师，一共教了我整整三年。当时他是北京颇有名气的音乐老师，解放前在北京的音乐会上公开演奏过贝多芬的《月光奏鸣曲》。他为我打下了扎实的钢琴基础。由于我学习认真努力，才能、成绩都令他满意，后来竟破例地不收我学费，免费教我。他是我一生都要感恩的音乐老师。我至今都不会忘记，在我回课弹奏时，他在另一架三角钢琴上为我即兴伴奏，那丰富的声音效果让我体验到音乐竟是那样的美妙。前些年他去世了，可是他的形象永远存留在我的记忆中。

罗：于先生学音乐既有好的音乐环境又有优秀的音乐老师，真令人羡慕。在中小学阶段，您还有一些比较喜欢的课程和课外活动吧。

于：除了音乐，就是中外历史课和英语课。在育英中学读书时，还参与办墙报。我们的墙报命名为“泥土社”，主编是我的好朋友、入团介绍人朱乔森，他是朱自清先生的儿子，才华洋溢，能用英语流利地背诵美国的独立宣言，可惜的是，前几年他过早地去世了。我记得自己还曾为我们的墙报写过介绍罗西尼的歌剧《威廉·退尔》之类的短文。读高中时，还参加了育英中学和贝满女中的联合合唱团，解放前夕我们还在公理会教堂用英文演唱过亨德尔的清唱剧《弥赛亚》。解放后，苏联歌曲成了我们的主要曲目。那时我不仅是合唱团的组织者，而且兼做指挥，也为演唱的歌曲写钢琴伴奏。此外，还在学校的音乐会上与我的同班同学演奏过钢琴四手联弹和小提琴钢琴二重奏等等。当时，这些活动都令我开心得很，无形中为我后来走上音乐道路做了一些准备。

罗：好像您就是在合唱团与夫人高次兰老师相识的？

于：是呀，那是1951—1952年，育英中学与贝满中学是两所相邻的所谓“姊妹学校”，解放前都是基督教会办的私立中学。两个学校有一个联合合唱团，成了我们相识的媒人。后来我去天津在音乐学院读书，后来又出国，所以相聚的机会和时间不多，相识九年后才结婚。她不是学音乐的，但喜欢音乐，彼此有共同语言。她在我的事业上给了我不懈的支持，我的许多文稿最后都是由她做“一审”的。上个月，我的一些过去的学生们同我们全家一起，为我们的“金婚”举行了一次难忘的聚会，很温馨。50年的岁月不算短，我们共同经历了国家和社会的风风雨雨，回想起来，令我们感慨。

罗：这种伴随终生、相濡以沫的深情真的很感人。

中央音乐学院作曲系的优等生

冯：您上中学时，一定是个成绩非常优秀的学生，可以报考一些名牌综合性大学，后来为什么决定报考音乐学院的作曲系呢？

于: 当然是因为喜爱音乐。我当时报考中央音乐学院作曲系就是想将来能写电影音乐,这是我当时的理想,一直到考进音乐学院,还是这个想法。此后也一直都关注电影音乐的创作,虽然未能实现做一个电影音乐作曲家的宿愿。

冯: 后来没有为电影写音乐,但写了有关电影音乐的分析文章。

于: 对,但那是几十年后的事了。1952 年高中毕业时,考取一流的理工科大学是不存在任何问题的。本来我的中学成绩就比较好,当时我可以报清华大学和哈尔滨工业大学,在当时这是中国最好的理工科大学,家里面也希望我报考这个志愿。但我还是报考了中央音乐学院作曲系。那年夏天全国文化课统考后,我特意跑到天津(当时中央音乐学院在天津)去应试,那情景我如今还依稀记得:我们外地来的考生都睡在大礼堂的地板上,钢琴考试时我弹的是海顿的一首回旋曲和巴赫的一首创意曲。我顺利地被录取了,它决定了我后来一生的道路。

罗: 您的大学生活一定十分有趣吧。

于: 人的一生中,大概再没有什么能比大学生活更美好、更值得让人留恋和回忆的了。中央音乐学院为我一生从事音乐事业在知识和能力上打下了基础,没有我的母校,就一切都无从谈起。想起母校,呈现在我的眼前的是我的那些师长们的亲切面孔,我在音乐基础训练、作曲技术理论、钢琴演奏、音乐历史以及相关的人文知识方面,都是各门任课老师传授给我的。他们之中有的人如今已经先后去世了,我对这些师长们将永远抱着一种感恩的心情。在他们的教育和指导下,我的各门课成绩都不错,算是一个好学生吧,这也许正是后来推荐我出国学习的原因吧。最使我怀念的是我们 52 届的作曲班,全班二十多人,只有三个人是由中学毕业考来的,其余全是由工作岗位调来学习的,其中有不少是文艺团体的领导,年纪都比我大许多。同他们几年相处,给了我很多新的生活经验,也加速了我的逐渐成熟,在他们的帮助下,在读三年级时我入了党。他们之中有的人成了我的终生好友,至今一直保持着联系,我写的某些文章或著作,常寄送给他们听取意见,使我受益良多。

冯: 赵宋光先生和您是同班同学吗?

于: 他比我高两班,与我同班的有郑小瑛、徐新、吴大明、徐振民等。半个世纪过去了,当年的年轻学子,现在都已经是白发老人。回忆起来,令我心情悲凉的是,他们之中竟有九人离世了,其中有很出色的作曲家、指挥家和文艺院团的领导人。他们的音容笑貌至今鲜明地留在我的记忆中,永难忘记。令我欣慰的是,如今仍活跃在第一线上的老同学中,有的已经是很有成就的作曲家、指挥家和教授了。

罗: 后来您就被选派出国留学,是因为成绩好、表现好吧。

于: 可能是因为成绩比较好吧。上四年级的时候,有一次人事处把我叫去,问我"派你去苏联,你去不去",我说当然去啦,领导说必须经过考试,要准备一下。那个时候出国跟现在不一样,现在有经济条件,对方也接受就去了,那个时候完全是国家公派,而且要参加国家考试。考试挺严格,从天津来到北京,就是在帽儿胡同

的中央戏剧学院，在那儿考文化课，文学、哲学理论、政治经济理论等，还有口试；之后再回到天津参加专业考试，包括钢琴和视唱练耳，本来我是学作曲的，这些都没有问题。当时学校的意思是想让我学指挥，因为作曲人才不少，指挥人才很少。考指挥时，不可能提供乐队，就请同班同学张国雄弹钢琴代替乐队。我记得当时选的曲目是李亚多夫改编的管弦乐曲《八首俄罗斯民歌》，考官是在北京的合唱指挥苏联专家杜巴舍夫。90 年代初我去苏联，还去看望过他，仍健在。当时考试的翻译是刚从莫斯科回国的李德伦。全国各地来参加考试的大概有二十多个人，考上的只有两个人，我和黄晓同。不料临赴苏前一个礼拜，音乐学院领导突然通知我说，吕骥同志建议于润洋不要学指挥了，改学音乐学，因为中国当时没有音乐学专业。那时候，苏联也没有音乐学系，只在莫斯科音乐学院作曲系里面有一个音乐史教研室。经了解，社会主义国家里只有波兰的音乐学最成熟，就决定让我去波兰留学。

华沙大学的中国留学生

冯： 于老师从学作曲转到学指挥，最后终于选择了音乐学。波兰的教育体制、音乐学学科在培养人才方面有什么特别之处？这对您有什么影响？

于： 在波兰学习了这么多年，对我后来整个人生和工作影响都很大。对于我来说，音乐学是与作曲和指挥完全不同的另一个专业领域，一个曾一心想当作曲家或指挥家的我，却将音乐学作为自己一生的事业归宿，确是始料未及的。波兰的音乐学学科是当时社会主义国家中最强的；与苏联—俄罗斯和我国不同，不设在音乐学院，而是完全按照西方体制，设在综合性大学中，这是因为波兰实属中欧，文化传统更靠近西欧，而不是东欧、俄罗斯。我所在的华沙大学音乐学系的教学体制深受德国的影响，例如课程设置、考试制度等等基本上都是德国模式：它没有学士学位，本科五年毕业后就获得硕士学位，而博士学位的体制则与德国完全相同，没有明确的入学年龄限制和严格的入学考试要求，但想要拿到博士学位则要求极高，很难通过，记得当时音乐学系的一位讲授民族音乐学的教师，头发已经开始发白，但博士学位还一直没能拿到。像音乐通史这类课程根本不设，指定自学的大量必读文献，然后通过考试拿学分；而音乐史性质的课程则全是专题史和专题研究性质的。博士阶段基本上不再有必修课程，专注于论文写作。技术理论课的教学全部由华沙音乐学院聘请的教授承担，教学内容与我国音乐学院大致相同，但是音乐学系在技术风格理论方面另外设有由音乐学系教授专门讲授的音乐分析课程。

罗： 这样的技术理论课就很适合音乐学系的学生。求学期间必须大量地阅读文献，那么也要很强的外语阅读能力吧。

于： 音乐学系对外语的要求很高，除了大学中的英语和拉丁语必修课之外，音乐学系单独设立德语必修课，因为指定的大量参考文献多是德语的。对于一个还

需进修波兰文的外国留学生来说，困难和负担是可想而之的。

音乐学系的必修课程设置很注重人文素养，例如美学、艺术史、哲学史、逻辑学等等都是由大学哲学系和历史系的教授来讲授的。这也正体现了将音乐学作为一个人文学科设立在综合性大学中的优越之处。音乐学系各年级的学生数目都不多，一个年级一般最多只有六、七个人，所以音乐学专业性的各门课程其实都是小班课，常常以“赛米那尔”（课堂讨论）的方式进行，教学进行得比较活跃，有益于培养学生的独立表述和思考能力。在学校管理体制上，与我国有很大的不同，校长不是由上级任命，而是由大学教授会直接选举的，记得我在校时的校长就是一位国际知名的数学家，体制上类似西方的“教授治校”，而系主任在行政管理上有很大的自主权。音乐学系的学术气氛比较浓厚，几次很有影响的、国际性的音乐学学术探讨会都是由音乐学系主办，由系主任卓菲娅·丽萨教授亲自主持。记得有一次出席研讨会的中国代表是上海音乐学院的丁善德先生，谈论的题目是以中国古代诗词的意境来体验肖邦音乐的问题。我们这些音乐学系的学生们从旁听那些欧美知名音乐学者的讲座中，开阔了眼界，受益良多。

冯：中国学生是不是就您自己？

于：是，学音乐学的就我一个。

冯：后来丽萨教授还有中国学生吗？

于：再没有了。

罗：于老师是丽萨在中国的唯一传人。（大家笑）您刚才讲到专题史，都有什么题目？

于：比如勃拉姆斯的专题，肖邦的专题、马勒的专题等等。上面提到，涉及技术理论有两种课，一种和我们现在的课程比较像，音乐学院的教授来教和声、对位法、配器写作，而音乐学系的技术理论课，完全按照另外一种教学方法。丽萨教授就亲自主持“和声历史分析”课，一年的课程基本上就是在钢琴上边弹边分析。复调分析则是由一位有神父身份的老教授担任。教曲式的是欧洲音乐分析领域很有名的一位泰斗级教授霍明斯基。因为我念了四年作曲系，而其他同学都是从附中直接上来的，我在技术理论方面基础强一些，所以一到考试的时候有同学就到我这里来抄，想起来也怪有意思的。

冯：班上其他同学还健在吗？

于：都还在世，但有几人已移居西方了。我 2000 年和 2001 年两次去波兰，好几位老同学都见到了。他们不仅约请到家里做客，而且还开车一连几天环游波兰故地。

罗：看得出您和同学们之间的感情很深，能和我们讲讲留学几年最值得回忆的趣事、最难忘的体验吗？

于：在华沙大学音乐学系的学习生活中，值得回忆的趣事当然不少，就举几件

趣事吧：

那时年轻，什么事都干得出来，例如有过一次集体逃课未成的经历。系里规定，如果教授在上课铃响十分钟后仍未到教室，学生有权离开教室解散回家。有一次离上课铃响后还不到十分钟，以为教授定会迟到，我们全班同学都躲进电梯里准备集体逃离课堂，不巧被来上课的这位教授在电梯里堵个正着，只好乖乖地跟教授回到教室上课……。

每年暑期，系里都由教授带领安排到外地采风，收集民歌。这工作其实很难，常常是已接受了我们"贿赂"的沃特卡（一种烈性酒）后，才肯唱歌的老大妈，唱的竟然是时尚的流行歌曲，令你哭笑不得。一次安排去一个村子采风，教授有事让我们自己去。我们策划说服了司机，将吉普车开到了一个风景极好的湖边，痛痛快快地玩了一整天，晚上回来后向教授撒个谎了事。

还有一次在农村，发现教堂院子里有樱桃树，我们偷着跳墙进去，正在摘树上的樱桃时被神父发现，幸好看我是一个外国学生，不但没有惩罚大家，还送给我一大篮樱桃，分给了大家吃。……现在想起这些荒唐事来，觉得真是好笑又好玩。我当时虽然算是一个守规矩的外国学生，但此类捣蛋的事却都和大家一起照干不误。

罗：想不到于先生和同学们也有过调皮的趣事。还是谈谈您在波兰最重要的收获吧。您的老师卓菲娅·丽萨在研究方法、哲学基础、研究领域等方面对您的影响。

于：丽萨是我一辈子也忘不了的恩师，她去世后，我还专门写了一篇纪念文章。那之前不久，联合国教科文组织刚刚给当时西方世界六名顶级的音乐大师授予荣誉称号，只有一位是音乐学家，即索菲娅·丽萨，这是在她逝世前不久前获得的最高荣誉。

罗：她是我们女性的骄傲，（大家笑）一般来讲女性的逻辑思维相对弱一点。

于：很多人这样说，但是丽萨的一生却颠覆了这种说法。

罗：非常特殊。

于：确是非常特殊。她的音乐文化素质和总体的文化素质都非常高，我们一般达不到她的水平。她在波兰勒沃夫大学（二战后被划归苏联乌克兰）读心理学、哲学课程，同时又念该大学的音乐学院。所以她毕业时拿的是双博士学位。她的博士学位论文的研究题目是斯克里亚宾的和声风格问题。她钢琴弹得好，语言能力也非常强。丽萨教授于1960年来中央音乐学院讲学时（我当时还没有回国）因为没有波兰语翻译，她的讲座便得心应手地使用德语；她的不少理论文章是在一些国际学术研讨会上使用德语、英语、俄语等语言发言后，由别人译成波兰文的。我们很难达到她的水平。

冯：我读大学时就读过您翻译的丽萨的美学著作，当时惊讶于一个女学者竟有那么全面而高超的理论水平和严谨的学术表达能力。当然，于先生的翻译也起

了很大的作用，使我们看起来不至于因为译文而有隔阂感。

于：我在翻译她的一部学术著作的序言中提到，她从不把音乐作为一个孤立的文化现象来看待，从不做纯历史的描述和纯技术的分析，而总是同时从理论的、美学的、社会学的、风格—技法分析等诸多不同角度进行多维度的考察，从而使她在音乐史学、音乐美学领域的研究中总是能保持一定的历史和理论的高度和深度。这对于一般缺乏多方面深厚广博的知识储备和修养的音乐学家来说是很难做到的。她在学术上是一位孜孜不倦的、充满探索精神的学者，从不满足于自己的成就而不断向新的知识领域求索；她在治学上的严谨、文风上的朴实无华等等，这一切对于我来说，都产生了潜移默化的影响，在学术上使我受益终生。我是她班上唯一的一名外国学生，但她从未因为我是外国人而降低对我的要求，有时甚至还格外地对我提出要求，使我有更多的提高能力、加强自信心的机会。记得在她亲自讲授的"和声历史分析"课上，在讲授德彪西的和声风格时举例钢琴前奏曲《帆》，她虽然弹得一手好钢琴，却特意安排我在课堂上弹奏，有意提高我边弹奏边分析的能力，以适应将来工作的需要。

罗：您不仅是她唯一的中国学生，也是她的高足，所以对您要求更严格。

于：特别应该提到的是她的理论信念。仔细阅读她晚年的论文就可以知道她是以多么敏锐的眼光在观察和吸收着新的东西以不断丰富自己，比如60年代初刚刚出现的接受美学理论，1964年就在她撰写的论文中得到体现。然而，另一方面她又坚定地保持着自己的理论信念。她在理论上是一位马克思主义者，在批判地吸收当代各种哲学—美学理论成果的同时，在关键问题上却始终保持着理论上的清醒。在我看来，这是一位诚实的学者最重要的品质。在这一点上，我把她作为自己的榜样，努力从她那里学习这种品格。

罗：您刚才谈到丽萨非凡的语言能力，在我们的印象中，您也是掌握了英、俄、德、波兰等几种语言的专家，能谈谈这方面的情况吗？

于：我非常羡慕那些像朱光潜、钱钟书先生那样一批精通多种外国语的学者们，他们在学术上的成就显然得益于他们在多种西方语言方面的造诣。中国音乐学的前辈张洪岛先生也是具有多种外国语造诣的音乐学家。像我这样对西方语言一知半解、连一种也谈不上"掌握"的人，只能是羡慕和赞叹。我深切体验到，一个人文学者，特别是涉猎西方文化的学者，外国语是多么重要，而要真正掌握几门外国语又是多么地艰难，我们也只能活到老学到老吧。

返母校推动音乐学发展

冯：您是哪一年回国的？当时国内音乐学发展的情况如何？

于：我于1955年离开中央音乐学院，1960年秋回到母校任教。那一年我国虽

然已经面临严重的经济困难，但头脑却还是处在大跃进的“狂热”之中，“赶英超美”的口号还叫得正响。还清楚地记得回到学院报到的那天，大礼堂中正在开着“赶老贝（贝多芬），批老柴（柴可夫斯基）”的大会，刚刚回国还跟不上形势的我，感到异常诧异和困惑。在这种被极左思潮冲昏头脑的情况下，还能谈得上多少“音乐学的发展”吗？中央音乐学院的音乐学系是1956年建立的，其后几年来颇有成绩，学科正处于重要的起步阶段，但进入60年代，这一切都被逐渐打乱了。这就是我刚刚回到学院时面临的局面。

罗：在这种情况下，您又如何参与音乐学学科的建设呢？

于：我于1960年秋回到母校时，音乐学系已经建立，张洪岛、汪毓和、蓝玉崧等先生是音乐学系的创建者。我来到音乐学系是继他们之后投入音乐学学科的建设工作的。我相继开设了一些课程，如为音乐学系高年级开设过西方音乐美学史专题课、为学院本科开设西方音乐通史、参与编写西方音乐史教材，并开始尝试撰写音乐学文章等。自音乐学系的建立，直到“文化大革命”爆发之前，音乐学系这个集体在教学、科研方面已经有了相当的进展和成果，可以说是为中国的音乐学事业做了开创性的工作。1964年底毛泽东对文艺工作的两个批示之后，随着国内政治形势的变化，工作面临越来越大的困难；1966年夏天那场史无前例的“大革命”开始后，音乐学的学科建设便完全中断了，这一断就是十年。直到那个灾难性的年代结束后，音乐学的学科建设才在原来的基础上艰难地重新开始。可喜的是，在此后的三十多年的过程中，中国的音乐学事业得到了空前的发展，我是亲临这个过程的见证者，也是参与者，也为今生能有这样难得的机遇并为它做一点应做的事而感到幸运。

音乐美学研究与学科构建

罗：音乐美学的学科构建与1978年中央音乐学院音乐美学教研室的成立有很大关系，自此您们形成了老中青相结合的优秀团队，对音乐美学的诸多领域进行了全面系统的研究，在全国产生了其它院所无法相比的影响，1993年还获得国家教委授予的优秀教学成果一等奖。能谈谈你们当时的设想和分工吗？

于：中央音乐学院音乐学系确实有一个重视音乐美学这个学科的传统，早在20世纪50年代中后期，当时我还在国外，在系主任张洪岛先生的带领下就曾开展过有关音乐美学问题的讨论，为在系里建立这个学科做了必要的准备。60年代初期，赵宋光先生便撰写过以音乐形象为题的很有理论份量的音乐美学论文，但没多久，越来越逼近的极“左”思潮使这种努力没有能得到进一步的发展，没能持续下去。那场史无前例的“革命”完结后，音乐学系很快便开始组织队伍，重建这个学科。当时系里的几位中年教师自发地组织起来，并从学科的长远发展做了分工，主要是三个方面：中国音乐美学史、西方音乐美学史、音乐美学基础理论。

冯：音乐美学研究中最重要的这几个方面就是从中央音乐学院率先建立起来的，而且硕果累累。

于：明确分工后，老师们各自投入到自己的领域，外出进修、翻译文献、发表论文、陆续开设课程。记得当时张洪岛先生带头做了关于苏姗·朗格音乐美学思想的讲座，这部著作当时还没有译成中文出版，在国内还鲜为人知。经过数年的努力，中央音乐学院音乐美学教学研究集体的成果终于获得了承认，于 1993 年获得了由国家教委颁发的全国优秀教学成果一等奖。对于整个中国音乐美学学科建设进程来说，这只是一个良好的开端，在这之后的近二十年，随着作为新生力量的中青年学术队伍的成长和逐渐成熟，如今学科终于迈入了又一个新的发展阶段。回想起这段学科成长的历史，我们感到欣慰，但更重要的是如何担负起对学科未来发展的重担。

冯：是啊，由您这一代音乐美学家建立起来的音乐美学研究队伍及其研究成果，已经成为中国音乐学研究中最为重要的一个方面。

于：你们的提问，使我又回到了当时我们那个珍贵集体一起在学术上奋力进取的时光。一晃多少年过去了，又勾起了我对已经离我们而去的何乾三和蔡仲德两位可敬同行的回忆。如今我们这一代人作为过渡者和铺路人很快或已经将成为历史，中国的音乐美学发展的前景、更大的期望，都寄托在你们中青年这一代人身上了，任重而道远啊！

罗：寄托在年轻的研究生们身上了。于先生，您在为《音乐百科全书》写的音乐美学辞条中，提出将音乐美学称为音乐哲学是因为哲学的方法是美学研究的根本方法，而且音乐哲学涵盖的范围比音乐美学广泛，音乐艺术一些本质问题的研究也应置于哲学视野中来审视。2001 年版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》把音乐美学条目改为音乐哲学，这与您一贯主张用音乐哲学来涵盖这方面的研究不谋而合。对此，您还有没有更新的想法和更多的补充呢?

于：音乐美学同哲学结下了不解之缘，这是由音乐美学这个学科自身的性质决定的；离开哲学的深厚根基和广阔视野，这个学科就很难跨进它应达到的理论层次，这已被学科本身发展的历史所证实。我注意到目前在将这个学科称为“音乐美学”还是称为“音乐哲学”这个问题上有不同看法甚至争议。我的看法是：无需在这两个名称上做过多的区隔，两个名称在所指内涵上并没有多少本质区别。但如果一定要将二者在外延上做一些区分的话，我比较倾向于认为“音乐哲学”这个名称的内容涵盖面似乎要更广、因而也更丰富一些。不过，这并不妨碍继续使用“音乐美学”作为学科的名称，使之更侧重于音乐美的深入研究。

我曾将我的一本专著命名为《现代西方音乐哲学导论》，是因为在这本书中所讨论的问题大多是在哲学的层面上进行的，而较少涉及“音乐美”的层面。而在我的其他的论著或文章中，特别是涉及到音乐美的问题时，我并不避讳“音乐美学”这个名称。至于 2001 年“新格罗夫辞典”将“音乐美学”的条目名称改为“音乐哲学”，

倒是一件值得关注的事，条目作者做这种改变想必是基于某种看法或原因的，但我至今还没有就这两个条目的内容做仔细地比较，所以暂时还难以就此问题谈一些具体看法。

冯： 1980 年版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中音乐美学有一个长长的条目，但对它的界定则是"音乐意义与价值的哲学"，强调了音乐美学的哲学意义；2001 年第二版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》干脆以"音乐哲学"取消了音乐美学条目。这个条目的"引言"中有这样一段话："尽管谈到'音乐哲学'时仍然会引起外行乃至专家们的惊讶，但是，在西方，各种有关音乐的探讨充斥哲学发展的历史，相似的有关哲学的探讨也遍布于音乐发展的历史当中。"条目还进一步谈到了音乐哲学在西方文化中的体现："在西方，有关音乐哲学的论述主要出现在下列情形中：一、哲学家们在有关宇宙与形而上学理论体系中对各种现象和学科的论述，其中包括音乐；二、不同美学思想与哲学体系的哲学家都是把音乐作为艺术的一种来看待；三、音乐家，包括作曲家、表演家、理论家和批评家，也试图通过哲学去解释他们的作品、表演与理论批评乃至更为深奥的某些方面。"从这个条目的解释，是不是可以认识到哲学在西方的音乐实践中的重要意义，这样一种音乐哲学思想的历史传统，正是新版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》将"音乐哲学"作为一个独立学科的词条而加以凸显的根本原因？音乐美学思想则被作为"音乐哲学"条目下的一个重要组成部分加以论述。

罗： 您在谈到学科名称时，已涉及到大学科与子学科的关系。汉斯立克在关注音乐特殊性时曾指出："那种使特殊美学依赖一般美学的最高形而上学原则的隶属关系愈来愈行不通了。取而代之的观点是认为：每一种艺术必须是从它自己特殊的技术条件来认识，必须从它本身来理解。"与之相关的是您讲到的：音乐理论一直依赖于借鉴哲学人文科学的新成果，从而建立自己的方法论。而哲学人文科学家们在论述时，又往往避开音乐这个难点，使音乐学家难以参照，运用其成果免不了肤浅和生硬。这种状况如何能改变呢？

于： 汉斯立克的这句话是对的，即使在今天，他的这个看法也没有过时，尽管他最终却没能避免从这个正确的看法却引导出极端片面的、难以令人信服的结论。我们不能指望从一般的哲学原理就能直接的、简单地推导或衍生出音乐哲学问题的答案，更何况除了少数例外，历史上的哲学大师们在音乐艺术上往往是些门外汉，即使像康德这样对美学产生过极为深远影响的人，也不例外。记得 60 年代初期，我们音乐学系曾经约请朱光潜先生来校讲康德的音乐美学，朱先生是一位美学大家，又精通诗艺，但对音乐问题显得关注不够，听后却不免有些失望。一些美学理论家和艺术理论家或是将一般的美学原理简单地套用在音乐艺术上，或是干脆避开音乐这个麻烦的问题。我们期望美学家们能更多地关注音乐这门极富特殊性的艺术门类，当然，问题的最终解决，恐怕还得是靠音乐美学家们自己。

冯：于先生提到的这个问题直到今天依然存在。据说教育部有一次组织全国部分高校的文艺美学博士生集中在某高校请一些著名美学家上了半个月的美学培训课，期间几乎所有的美学家都对音乐问题避而不谈。您刚才提到朱光潜先生，记得他还说过一句话，大意是搞美学研究的人"不通一艺莫谈艺"，而现实是学科之间的隔膜与缺乏交流仍然阻碍了有效的学术研究。其实基本的美学原理如果在面对音乐问题时失效的话，普通美学的理论就不可能走向完善。

于：你说得很对。当然，我们意识到，无论是在历史上，还是在当今，哲学及其在它基础上形成的美学，毕竟为音乐美学、特别是它的元理论的建构提供重要的哲理基础，在学理上从中得到深刻启示。马克思主义充满辩证精神的历史唯物论、1844年巴黎手稿中阐释的美学问题，以及20世纪兴起的西方哲学思潮，诸如现象学、释义学、符号学、法兰科福学派的西方马克思主义等等，无不为音乐美学的建构提供了极为丰富的理论资源，问题只是在于如何继承或如何吸取它们的精华与合理因素。将这些思想精华真正成为建构音乐美学的思想资源，充分吸收、借鉴它们以形成音乐美学自身的学科体系，这对于音乐美学家们来说，则需要艰苦的去粗取精、去伪存真、创造性地一点一滴的长期工作，捷径是没有的。

罗：您在音乐美学元理论的研究中，的确是步步深入地进行积累，探讨的问题论及音乐的特殊性、音乐的存在方式、他律与自律、音乐的内容与形式、音乐的价值等。下面我们就这些问题向您求教。您在1979年发表的《器乐创作的艺术规律》一文，一方面揭示了器乐创作的规律性和音乐艺术有别于其它艺术的特征，另一方面是否针对文革时期产生的公式化、概念化的作品有感而发，论文的发表有无起到一种拨乱反正的作用？

于：你提到的这篇文章是1979年我在参加成都召开的音乐创作工作会议上的发言基础上写成的，触及到了我国音乐创作长期以来存在的一些问题，是新时期中触及这个问题较早、且有一定的针对性的，在拨乱反正的初期，或许有一点推动作用。但今天读起来，毕竟缺乏深度，我当时也就是那样一个水平。

罗：贺绿汀先生在读了您这篇文章后曾专门写信给您表达他的感受。

链接1 贺绿汀《致于润洋信》：

关于音乐方面的理论问题，目前国内实在太幼稚，往往一些形而上学、教条主义、狭隘民族主义、庸俗唯物主义占统治地位，影响民族音乐文化的正常发展。我已经老了，要年轻一代起来为民族音乐文化的现代化而战斗，建立起新的社会主义民族音乐文化。这个责任在你们身上了。你在《人民音乐》上发表的关于器乐创作的文章写得很好，希望你多写些……①

---

① 贺绿汀《致于润洋信》(未刊稿)，摘自贺绿汀1979年7月28日写给于润洋的信。

罗：在70年代末，您能及时地引导学界同仁关注音乐美学的重要问题，起到了很好的导向作用。我们发现，您在学界也是比较早关注价值论哲学的。在《论音乐作品的二重存在方式》一文中，就提到美是一种价值，后来您为什么没有就此展开、专文论述。

于：国际哲学界对"价值论哲学"的关注，已经由来已久；而将美看作是一种价值，近年来在我国美学界，作为一个美学命题，也已经得到一些学者的关注。黄海澄教授和中央音乐学院的潘必新教授有关这个问题的专著和论文，给了我很大启发。我将音乐美视为一种"价值"，是建立在这样的认识基础之上的：即音乐的美既不简单地是声音客体的属性，也不简单地只是接受主体的主观意识的产物，而是产生于这二者之间微妙的"关系"之中。当声音客体中蕴藏着的审美属性同具有审美意识的接受者的审美感知之间在碰撞中发生契合的一瞬间，主体感到一种强烈的审美愉悦，于是音乐美就形成了。它产生于特定的"关系"也即"审美关系"之中，而任何"价值"从哲学上讲，都只能在特定主客体"关系"中生成。也正是在这个意义上，我们确认音乐美作为审美关系的产物(欣赏主体对音乐客体总是有评价)，它是一种价值。你们大概已经发现，我的这个看法中既有胡塞尔和茵格尔顿的影子，也有康德的影子。这是音乐美学元理论中一个很重要的问题，但由于我后来把注意力主要转向了对音乐创作的个案研究，这个问题就搁置下来了。希望你们的研究中将这个问题深入下去。

罗：我在《音乐美学通论》(与修海林合著)中，有一章专门论及音乐美与价值的，谈到了音乐价值关系的主客体、音乐美的价值特征和以审美价值为核心的价值系统等问题，希望于先生多多赐教。在重读于先生的论著时，我们常常感受到一种开拓精神和理论研究的自觉性，您在1981年发表的《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯立克的〈论音乐的美〉》非常清晰地梳理了音乐美学中的他律与自律的历史渊源，对汉斯立克的自律论美学观进行了全面系统、恰如其分的评述，对其理论的建树及局限进行了深入地剖析。当时您写作此文是基于什么考虑呢？

于：早在60年代初我刚刚回国时，便在音乐学系资料室看到了由江文也先生通过日译本转译的中译本，当时是作为反面材料藏禁在柜子中的。说来也真是令人感慨，当我再一次阅读这部著作，并撰写了这篇文章时，已经是二十多年后了。撰写这篇文章的缘起是，1978年音乐出版社准备出版北大杨业治教授的该书中译本时，曾约我在书前撰写对该书的一个简要评论。我写了，但被否定，没有采用，原因无非是对我对汉斯立克的某些批评性言论持有异议。为此我产生了一个念头：对这本书认真地写点东西。1981年我的这篇文章在《音乐研究》上发表了，这是新时期以来我撰写的第一篇音乐美学论文，大概也是新时期以来音乐理论界第一篇比较认真地研究西方音乐美学理论的长篇文章。据我所知，这篇东西当时曾引起了一些对音乐美学有兴趣的人们的关注，当然也有人对这篇东西持有异议，后

来这篇论文于1986年被收入王朝闻先生主编的《中国文艺大系》(理论卷)。撰写这篇文章时,我已经意识到汉斯立克在书中提出的问题,对于音乐美学来说,不仅在19世纪中叶的欧洲具有挑战性,而且就当下来说,在某种意义上仍具有根本性。音乐究竟是不是与音乐之外的世界无关而是纯自律的?音乐与人类情感究竟有没有关系,是一种什么样的关系?音乐作品中是否也存在内容和形式这两个范畴?如果存在,它们间是怎样一种关系?汉斯立克思想中谬误和真正有价值的东西究竟是什么?我认为,这一系列问题都涉及到音乐美学中的核心问题,而且,汉氏的思想多少已在我国音乐理论界造成认识上的一些混乱,应该在评论汉氏的这篇著作的过程中谈谈自己的看法。这便是我当时撰写这篇文章的初衷。我对这些问题的认识当然只限于我当时的认识水平,今天看来,这些问题仍有进一步深入研究和澄清的必要。

罗: 您的这篇文章在当时同样具有导向作用,尔后,有关汉斯立克思想的讨论进一步展开,引起学界极大关注。您在前面谈到对电影音乐的喜爱,使您对电影音乐美学的探究也很有兴趣。您在1982年发表的《电影音乐美学问题探讨》,系统地分析了该题目的理论与实践意义,相关的基本概念的内涵以及音乐与电影画面的辩证关系,音乐在影片中的功能等,对后续的研究很有启发。文中提到丽萨著的《电影音乐美学》,您有没有计划把它翻译过来,以飨读者。

于: 我一直对电影音乐问题很感兴趣,在华沙大学读书时便选读了有关电影音乐美学的课程。这门课程是由丽萨教授亲自讲授的,在课程进行过程中,她多次带领我们去大学地下室的电影馆去观摩平时难得看到的历史经典影片。回国后我幸运地得到了丽萨于1964年刚刚出版的专著《电影音乐美学》,它促使我进一步关注这个领域,并尝试于1982年撰写了一篇关于电影音乐美学的论文,没想到它至今还被对这个问题感兴趣的人们关注。遗憾的是,80年代的教学、科研任务和当时繁重的行政工作使我无暇再继续钻研这个题目。丽萨的《电影音乐美学》是大部头专著,近500页,电影音乐界的朋友和电影出版社也希望能把它译出来,我也有这个愿望,但始终未能如愿。如有可能,我愿在未来有生之年或许能实现这个宿愿,它毕竟是一部被认为至今在这个领域还没有在理论上被超越的杰作。

罗: 您就把这项工作当成是一种享受,不要给自己压力,能做多少算多少,然后发现不知不觉地做完了。

于: 去年从德国回来一位博士,是国内一所音乐院校毕业的。他在广播学院念的硕士,在德国念的博士,论文就是研究电影和音乐之间的关系。他读过我关于电影音乐的那篇文章,便以文会友与我结识,他原来也研读了丽萨这部著作,是德文译本,他认为到现在为止,在这个学术领域没有一本书能超过这本书的水准的。

罗: 可以想象。

于: 今年,我建议把这位博士请到我们学院来,做了一次学术报告,分析《末代

皇帝》影片里面的音乐，很多人来听，讲得挺好！他觉得中国对电影音乐的理论研究急需加强。

罗：其实国内研究电影音乐的文章，也没有人能超越您的研究水准。

于：后来电影出版社出了一本电影音乐文集，把我的文章也收录进去了，文集中有不少很有见地的文章，尽管那些文章大多停留在经验层面，较少上升到理论思考。后来据说一位电视台编辑参考我的那篇文章，搞了一套电视节目，结合影片和理论，对电影音乐做了一些介绍和展示，不过，遗憾的是我没有看到这套节目。

西方音乐哲学述评与剖析

罗：前面谈到您在音乐美学元理论及学科建设方面的显著成果，我们发现您论及的问题都是美学的核心问题，而且能引领学界对此进行后续的探究。同样，您在西方音乐哲学领域，也是一位开拓者与领航员。您是什么时候开始对哲学产生兴趣的，您对哪些哲学书更感兴趣？

于：还是在读高中时，读了艾思奇的《大众哲学》后，便对哲学产生了浓厚的兴趣，虽然当时对书中讨论的问题还只能是一知半解。真正关注哲学问题，是在进入音乐学、特别是进入音乐美学领域之后的事。我深切地认识到，一个“哲学盲”是很难深入地跨进作为人文学科的音乐学、特别是音乐美学的学术领域的。早在青年时期，马克思主义哲学就成了自己的一种哲学信仰，但这种哲学的真正价值，是在我对现代西方哲学潮流有了一定的认识之后、在重新比较和反思的过程中，才逐渐真正认识到的。当我从对西方现代哲学—美学思潮中的现象学、符号学、解释学、语义学、新批评、存在主义、法兰科福学派等等的了解又回到马克思主义哲学，重读马克思和恩格斯的经典哲学文献(诸如马克思的《关于费尔巴哈的提纲》、《“黑格尔法哲学批判”导言》、《“政治经济学批判”导序言》、《1844年经济学—哲学手稿》的相关部分，恩格斯的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》、《致拉萨尔的信》、《反杜林论》等)之后，才形成了一种认识：即它是最具理论说服力、最清晰、同时也是最开放的哲学。在这个前提下，再反观现代西方的种种哲学观念和思想，才会真正客观地评价它们，并从中吸取那些有价值的思想、观念，以便在新的情势下使马克思主义哲学在自己的研究工作中发挥更大的指导作用。

冯：对于很多的音乐从业者与学习者甚至一些从事音乐学的研究者来说，哲学似乎是一个与音乐不相干的东西，于先生一生的治学体验或许能给很多人以启发。

于：在哲学的无底海洋中，不是科班出身的我还只是一个学徒，这迫使我意识到在这方面去提高和加强自己的能力，以应对音乐学学科自身深入发展的需要。前几天读到人文学者周国平先生的一篇谈到“现代科学为什么出现在西方”的文章，使我很震动，他说：“事实上，中国科技的落后不是一个孤立的现象，我们在哲

学、人文科学、社会科学等领域同样是落后的，因此，在整体上反省中国文化传统的缺陷，从而寻求变革的方向，是每一个有思想的中国人的责任”。他的这些看法，值得我们这些从事音乐学这一人文学科领域研究的人认真思考。

罗：您对哲学的兴趣和多年学习研究的积累，让您在评论西方当代音乐哲学时游刃有余。近年来，您陆续评述了与当代音乐美学相关的符号学、语义学、释义学等艺术哲学理论，对那些深奥的哲学观点总能用深入浅出的语言进行评介，与当前有些年轻学者化简为难的学风形成鲜明对照。大美学界谈到中国美学西学渊源的问题，您如何分析中国音乐美学的西学渊源？

于：将音乐在其本质的层面上进行思考，我国早在先秦时期就已经存在，并在理论上取得相当辉煌的成果。这方面几乎是与西方的古希腊同时出现的。因此，一般地谈论中国音乐美学的西方渊源，恐怕是不准确的。但是，音乐美学作为一门近代意义上的、特别是当代意义上的人文学科，它在中国的兴起、发展和深化，无疑接受了西学的影响，在某种意义上说，确实存在着一定的渊源关系，这恐怕也是事实。自从20世纪初叶，中国的美学思想、包括音乐美学思想，便开始受到西学相当强烈的影响，这在王国维、蔡元培、青主等人那里得到鲜明的体现。近现代中国的哲学特别是当它已经成为一种主流哲学时，它同马克思主义哲学之间就存在着明显的渊源关系，而后者自然也当属西学。进入新时期后的三十年来，尽管我们的美学界和音乐美学界在中国传统美学和音乐美学思想的挖掘、整理和研究中获得了前所未有的进展和成果，但不可否认的是，西方现当代的种种哲学、美学、音乐美学思潮继续东渐，进一步打开了我们的眼界，开阔了我们的学术视野；就音乐美学而言，在学科建设上取得了不逊于其他门类艺术美学研究的进展。

冯：音乐美学这一学科在20世纪中国的建立以及它所取得的成就，是在近代以来西学东渐的大背景下产生与进行的，从音乐文化内部着眼，中国的音乐美学思想发生转型是与新音乐文化在中国的逐步确立联系在一起的，现代中国音乐美学的发展与学习、借鉴西方密不可分。

于：重要的问题在于，对西方诸种不同的、庞杂的音乐美学理论，如何进行合理的梳理、细致的鉴别，并在这个基础上去粗取精、去伪存真，批判地吸收和继承其中一切合理的、珍贵的思想资源，为我所用，为建构我们自己的音乐美学思想体系打下必要的基础。在这方面我虽然做了一点基础性的工作，但能力有限，水平不高；更大的进展、更深入的开拓，还有待于你们这一代中青年学者。

罗：去粗取精、去伪存真、为我所用的原则的确是您在分析西方文论中坚守的原则。比如您在《罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评》一文中，就论述了茵格尔顿对音乐史学研究中“假认知”现象导致世界诸事件的循环假证的批评，认为应引起我国西方音乐史研究的重视。我们认为茵格尔顿提出的“假认知”的观点，对我国音乐史学的研究很有启发。

于：在音乐史学研究中，阐释音乐创作与其所处的现实世界、时代的关系，是个非常复杂的问题，特别是18—19世纪欧洲的社会历史、文化思潮发生剧烈变化，而艺术家们各自的思想观念、艺术理想、生活境遇都很不同和较复杂的情况下，解释这种关系时很容易出现简单化的、甚至被称之为"庸俗社会学"的倾向。茵格尔顿在这问题上提出的虽显尖刻但却不乏直率和针对性的看法，确是值得我们思索的。反思"文革"期间我们编写西方音乐史时的情形，茵格尔顿批评的那种简单化、肤浅化的现象还历历在目。当我如今翻看自己60年代在课堂上的讲稿、读史的心得笔记和所写的文章时，极"左"思潮影响的痕迹清晰可见；即使在当今，这个问题也是应该时时避免和警惕的。然而，我并不赞同当今许多西方的音乐史学著作有意无意地回避音乐与社会现实之间关系这种倾向，甚至对探索、阐释这种关系所持的否定和批判的学术立场。我认为，那些只用详尽的历史资料和事实堆砌起来而缺乏史识的音乐历史著作不足为鉴。在这方面，保罗·亨利·朗格和格奥尔格·克奈普勒等人关于西方音乐史学的著述比起其他相关著作更值得引起我们的关注和参照，尽管它们也还没能达到十分完美的境界。

冯：其实于先生提到的史料堆砌的现象在中外音乐史学研究中都有存在，至于社会现实与音乐文化的关系问题，的确不容回避与忽视。从音乐艺术所取得的成就来看，20世纪的中西音乐艺术不好进行简单的比较，但就音乐历史发展的整体进程而言，20世纪中国音乐历史可以说是纷繁复杂，并不比西方音乐历史的发展要单纯，其中很重要的一个方面就是音乐与社会现实的关系问题。对于这些问题的深入研究并不比分析一部音乐作品要简单，甚至可以说，不能深刻地阐释音乐历史发展中的种种深层问题，音乐史学研究就很难走向纵深。

罗：是这样。王次炤在《中国音乐年鉴》的《音乐美学研究》一文，对刚才我们提到的于先生的这篇论文作了评介，也提到了您刚才谈到的问题。

链接2　王次炤《音乐美学研究》：

本年度有关这方面最突出的论文是于润洋的《罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评》(《中央音乐学院学报》1988年第1期)。该文从现象学的哲学渊源谈起，用马克思主义的观点分析和解剖了音乐现象学的理论。作者肯定了茵格尔顿用"意向性对象"揭示、描述音乐艺术本质的论述，并指出他把研究视点集中到意识活动这个层次，实际上是补充了我们以往只注意"思维与存在"而忽视了中间层次的研究方法。同时也批评了茵格尔顿在研究中回避了音乐与社会存在之关系的做法。①

---

① 王次炤《音乐美学研究》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1989卷，文化艺术出版社1989年版，第163—164页。

罗：您在解读和评论阿多诺的《新音乐的哲学》时，提到音乐同社会现实之间的离间倾向，以及与此相关的音乐自身的"异在性"变得越来越强烈，成为现代音乐的一个重要特征。这一论点后来有没有引起国内相关研究的学者的重视和发展？

于：阿多诺是20世纪中叶，对当代西方文化持强烈批判立场的法兰科福学派的领军人物，他关于当代西方音乐与社会现实之间的离间倾向和其自身的异在性的论述，触及到了当代西方音乐艺术发展中呈现出的重要现象。但另一方面，持否定性辩证法观念的阿多诺的社会批判倾向有时也不乏有失极端，在一定程度上影响了它的说服力，这也体现在他对勋伯格和斯特拉文斯基的完全相反的评价问题上。就我个人来说，我不得不承认，阿多诺的对西方当代音乐的文化批判立场给了我不少影响，虽然我对他的一些观点是持保留态度的。阿多诺的当代音乐观似乎对我国的音乐创作和理论界并没有多少影响；我的那篇评述阿多诺音乐哲学的文章已发表了15年，好像在理论界也并没有引起多少重视和反应。

罗：这次重读各位名家的书，我们强烈地意识到学界对本土名家的论著关注的强度和力度都很不够。接着阿多诺的话题，他对勋伯格的研究，既有理论的深度又有具体的音乐分析，可谓独树一帜。我们想知道他的研究在西方有关勋伯格的研究中，具有一个什么样的地位，对后续研究的影响如何？

于：阿多诺在成为西方马克思主义学派的代表人物之前，曾立志想成为作曲家，曾师从著名歌剧《沃采克》的作者奥地利作曲家阿尔班·贝尔格学习作曲，并曾创作了若干部具有先锋风格的音乐作品，后来才转向哲学领域，因此在他的名著《新音乐的哲学》一书中，显示了他在音乐理论领域中的高度专业水平。据我所知，他于1949年完成这部代表性著作之后，除了《音乐社会学导论》之外，在音乐方面的著述主要涉及贝多芬、瓦格纳、马勒等人，再未见关于分析勋伯格音乐的著述。虽然阿多诺在《新音乐的哲学》一书中涉及许多对勋伯格音乐的技法分析，但其论述的主旨和侧重点则主要是集中在音乐社会学层面上的。不可否认的是，他对勋伯格音乐的总体评价和技法分析，对后人的勋伯格音乐研究无疑具有启示作用。

罗：阿多诺谈到十二音技法从旧的束缚中解放获得自由的同时，又陷入自设的新的规范的束缚之中，这种观点亦适合于一切技法革新从自由——不自由的模式。您认为这种模式能否突破，如何突破？

于：阿多诺在阐释勋伯格的音乐创作中出现的这种现象，在西方音乐的整个历史发展中，有一定的典型意义。我们发现，当一种音乐形式发展到完全成熟，并已成为一种规范时，它就将面临新的突破，有时甚至解体。我还不敢说，这是不是一条规律，这还要看未来西方音乐的后续发展。但勋伯格的十二音技法事实上早已经被突破，连他自己的晚期不是也出现摆脱了十二音束缚的作品吗？至于如何突破，这是一个实践的问题，我不是作曲家，当然没有发言权。

罗：的确，在勋伯格的晚期作品中，既有调性明确的小乐队作品《主题与变

奏》,又有调性因素与十二音技法相结合的作品。您在《释义学与现代音乐美学》一文中,认为伽达默尔提到的音乐欣赏中的“视界融合”即理解者当下的视界与艺术品体现的过去视界的融合,也适合于音乐史学研究。这个见解十分精辟,这里涉及到融合的多维度与分寸感,认识论与历史观的结合。

于: 伽达默尔的“视界融合”理论是在胡塞尔现象学原理的基础上的进一步创造性发挥,它不仅对一般史学研究有重要的方法论意义,在我看来,对音乐作品的解释和理解来说,伽达默尔的这一理论具有更为特殊的方法论意义。原因在于:与其他门类艺术相比,对于接受者来说,音乐(特别是纯音乐)由于其自身内容所具有的某种不确定性,因此具有更为宽阔的解释天地和多重理解可能性,这就为“视界融合”提供了更广阔、更丰富的阐释空间。但是,我认为这种融合的过程中最关键的出发点是对历史视域的精确、深刻把握;而对当下视域的把握则要求作为接受者的自身必须有一种清醒的自我意识,否则必将失去分寸,难以形成真正有价值的新的视域,也很难实现真正的自我理解。在这个实践过程中,它要求接受者在历史意识和当下的审美意识之间实现真正的相互渗透和融通。

罗: 在此,您特别强调对历史视域和当下视域的准确把握,以及两者的互渗与融合,这确实是实现视界融合形成新视域的关键。在您评述杜夫海纳的观点时,他谈到音乐表现因素的空间化,即一种音乐动态的结构,在和声和节奏中获得体现,他认为旋律不能实现这种空间化,其实旋律在一定的调式体系中每个音亦有稳定与不稳定的张力,具有动态结构。

于: 关于这个问题杜夫海纳只是提出了他的看法,却没有进一步解释为什么旋律不能实现空间化的问题,因此,我们也只能猜测他的意思。我想,是不是因为和声是由在上下两个音之间的空间中填充其他音而形成的,这就似乎使人感觉存在某种“空间”(当然这个所谓的“空间”并不是现实中的那种物理空间,而是听觉想象中的“空间”);节奏则是一种在时间中运动的形式,而在物理学上时间是通过空间的运动来测定的,从这个意义上说,节奏也就具有了某种想象中的“空间性”;而旋律在这两个方面与和声和节奏确有差别,似乎并不完全具备上述两个因素的那种特性,这或许是杜夫海纳认为旋律不能实现像和声和节奏那种“空间化”的原因。我不知道我的这个理解对不对。我觉得杜夫海纳毕竟不是一位音乐学家,涉及音乐问题时会提出某些不当的看法,例如这里他就把旋律、和声、节奏这个综合体机械地分割起来,简单地提出“旋律是音乐的意义”之类的论断。

罗: 您点到了问题的要旨,分析某种音乐因素时,是不能脱离构成音乐诸因素的整体、不能忽略诸因素之间相互关系的,这在音乐心理学的实证研究中,已有大量的数据。杜夫海纳谈到的“感性的最高峰”,和马斯洛的高峰体验有无共通之处?

于: 至于“感性的最高峰”问题,这也是杜夫海纳美学观念中的一个很具关键性的概念。在他看来,一件艺术品不同于概念性、逻辑性范畴的文化产品之处,正

在于它的"感性"特征；而一部艺术作品之所以能成为接受者的审美对象，关键在于具有一定审美感知能力的接受者从该作品所呈现出的"感性"中体验到了作品中蕴含的"美"和"意义"，而这"美"和"意义"本身只能蕴藏在感性中，接受者也正是在这一瞬间体验和领略到了"感性的最高峰"。可见杜夫海纳的"感性的最高峰"主要是针对人的审美活动现象提出的；而作为一位心理学家，马斯洛提出的"高峰体验"则被认为是他的人本主义心理学理论中关于人的心理本能的核心性概念，其含义恐怕远远超出杜夫海纳使用此概念时的含义。我没有读过马斯洛的原著，说不出什么，不知你对这个问题有何了解？

罗：是的，马斯洛提出的高峰体验(Peak experience)是他的自我实现理论中的重要概念。是自我实现或超越自我过程中，感受到的一种豁然开朗、茅塞顿开的体验与欣喜若狂的幸福，审美体验只是其中的一种。我想其共通之处在于都产生于瞬间并具有强烈的感受，都能从中感悟到某些本质的东西，令人产生难以忘怀的愉悦感。此外，学界对您研究杜夫海纳的成果，在 1997 年的《中国音乐年鉴》中也有评介。

链接 3 夏滟洲《1997 年音乐美学研究综述》：

本年度连载于《音乐研究》上的《杜夫海纳审美现象中的音乐哲学问题》，是于润洋近年系列研究中的一篇，更是本年度外国音乐美学研究中的一篇重要之作。文章对现象学美学的主要代表杜夫海纳在音乐审美对象，及审美对象的感性、意义、表现、形式诸问题及其相互关系所包含的音乐哲学观念，以及作为审美对象的被感知的音乐作品的本质特性的研究，让我们全面了解杜夫海纳音乐艺术哲学的总的面貌。①

罗：我在重读您有关沃林格的艺术抽象理论时，随意联想到东方的写意艺术，如书法的形式美已超越了其书写的内容，成为一种笔法构成的结构美。

于：在艺术的不同种类中，确实存在像中国书法这种基本上超越内容而追求形式—结构美的艺术。这似乎与西方 20 世纪的抽象艺术理论之间存在某些相通之处。但是需要看到的是，中国的书法艺术虽然强调形式美，但恐怕不能完全排除与理性内容相联系的"情感"抒发的因素。而沃林格的艺术抽象理论的提出，有其与当时欧洲流行的移情论不同的背景；它强调的是所谓人类本能的、偏于形式的"抽象冲动"，其中蕴含着排斥理性而强调直觉的极端倾向。如果说移情论追求的审美愉悦是将自身沉潜到客观外物中，从中玩味自身，获得一种审美愉悦，那么，沃林格的艺术抽象论则被认为是缘于对外物世界的变动不居而产生的不安和恐惧，

① 夏滟洲《1997 年音乐美学研究综述》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1998 卷，文化艺术出版社 1999 年版，第 80—81 页。

从而通过纯粹的艺术抽象而求得精神上获得安定的栖息之所。

罗： 斯特拉文斯基在《诗学六讲》中谈到的："一个首先在一个抽象的领域中赋予具体东西以形式的欲望"与沃林格的理论有无关联呢？

于： 沃林格的艺术抽象理论最早出现在他出版于1908年的《抽象与移情》一书中，对当时西方的造型艺术产生过深刻影响，而斯特拉文斯基的《音乐诗学六讲》成书后发表时已经是30年代末，他在该书中所阐述的有关音乐形式的思想与沃林格的著作有联系当然是非常可能的。但是我们知道，当时能对斯氏产生影响的形式主义思潮远不止沃林格，例如英国的"新批评"派的形式主义潮流在30年代已经兴起并正处于发展时期，它虽然是针对文学创作的，但却显然对音乐领域中的形式自律论提供了理论支撑。斯特拉文斯基的音乐观与英国的"新批评"主张的形式主义潮流在时间上是一致的，他很可能受到过后者的影响。

罗： 您这样解释，我们就比较清楚地了解斯氏的音乐观受到的影响了。您在论述沙夫的语义符号理论时，论及音乐中音响及其意义之间究竟是怎样一种联系是音乐哲学中一个尖端性的课题，人们正在探索，还有待艰巨的研究才可能得到科学的说明。据您了解中外学者在这方面有哪些进展？

于： 沙夫虽然是一位哲学家，但在我看来他有关语义学的理论对音乐美学元理论问题的探索却颇有启示，可惜这位波兰语义哲学家的学术见解并没有引起我国、乃至国际音乐美学界应有的关注。例如我关于沙夫理论见解的评述已经见书十几年，但并未得到回应。当然，沙夫不是一位通晓音乐的哲人，涉及到具体的音乐问题时，他的谈论确实显得有些捉襟见肘，其实，沙夫从语义学角度提出的这个问题，早在7年前的1953年德裔美国哲学家苏姗·朗格，作为卡西尔的后继者就已经在她的《情感与形式》一书中从符号学角度特别就音乐艺术提出了颇有见地的见解。此后于70年代末在捷克的伊拉奈克和前苏联的马雷舍夫那里，都从语义学、符号学的角度对这个问题进行过有益的探讨，使问题得到了进一步的深化。

罗： 您在评价东欧音乐哲学家伊拉奈克和马雷舍夫在语义符号理论研究时，对其得失的准确剖析，使我们深受启发。在《现代西方音乐哲学导论》中，您还非常详尽地述评了库尔特、埃伦茨维希和伦纳德·迈尔等具有心理学倾向的研究成果，对我撰写西方音乐心理学史一章具有重要影响。这次重读导论，我对迈尔的"偏离"理论很感兴趣。书中谈到：纯正的音、准确的音高、确切的声调、完美的和声、刻板的节奏、均匀的触键和精确的节拍主要是为艺术和自然定向的点。声乐和器乐表现的无限的资源，在于从纯正、准确、完美、刻板、均匀和精确而来的偏离。作者还指出不同的文化，或同一文化的不同时代给演奏家偏离的自由程度是不同的。我们认为对演奏中偏离差异的研究，有助于对不同时代、地域、个性演奏风格的深入研究，这一方面可以从实证的角度，如西肖尔的演奏记录谱来进行分析，另一方面又可以从文化的角度，来思考这种偏离形成的规律和成因，这是一个非常有趣和

有价值的课题。

于:“偏离”问题确实是一个既很有兴味、又很有研讨价值的课题。它既发生在音乐演奏过程中,也发生在音乐创作过程中。这种当人们对特定音乐语境的期待被阻隔或发生变异而出现“偏离”时,常常产生意外的情感效应。单就音乐演奏而言,恰当的、自然的、有目的的、别具特性的“偏离”,常常体现出演奏艺术家们对一部特定作品的个人化的把握和理解,从而形成其个人风格。肖邦在弹奏自己作品时常常出现的所谓“rubato”现象,应该就属于这个范畴。在不同的历史时代、不同的民族背景下在演奏中出现这种偏离时,恐怕不能排除不同文化背景因素的原因。傅聪在50年代国际肖邦钢琴比赛中获奖,还同时获得了“玛祖卡舞曲”的演奏特别奖,除了演奏技术上的完美之外,他在演奏中所表现出来的与众不同的气质和风格恐怕是一个很重要的原因。而据傅聪自己讲,这得益于他长期来受到中国古代诗歌的熏陶有关,我想,也许正是这种熏陶扩展了他的情感体验天地,丰富了他的艺术想象力,才使得他的演奏实现了比较完美的“偏离”,从而形成了独特的、吸引人的个人风格吧。2001年秋我曾被邀出席聆听过在华沙举行的肖邦国际钢琴比赛,比赛中中国人很露脸,李云迪得了大奖,陈萨获得了第三名。那次比赛给我留下的深刻印象是,相比之下,一位参赛并获得第6名的日本选手在技术上并不太逊色于中国选手,但他那准确、很少“偏离”传统规范一步的刻板,使他的演奏毫无光彩。

罗:的确,中国文化的熏染,让我们的表演者既能创造偏离的空间,又能适度地掌握这种偏离的程度。您在《音乐哲学中的心理学倾向》一章结尾,既肯定了心理学的研究方法可成为音乐哲学研究的一个重要途径,又强调“忽视音乐艺术的社会历史内涵,而将它只作为一种心理现象去审视,是难以真正全面揭示这门艺术的独特本质的。”这对音乐心理学的研究也具有发聋振聩的作用。如果在考察某一心理现象获得实证经验事实的同时,又加强分析与之相关的社会心理和文化心理,就可以使研究全面一些了。

于:当然是如此的。我一向认为,对艺术、包括音乐艺术的研究不能离开心理层面的关注和分析。俄国马克思主义理论家普列汉诺夫有一段关于艺术与心理之间关系的论述,其中特别是关于“社会心理”的论述,对我在思考音乐理论问题和音乐历史问题时,给了我深刻的启示和影响。通常他把“社会心理”看作是习惯、道德、感觉、观点、意图和理想等等的总和。有时他又把社会心理看作是潮流风尚、社会情绪、民族感情、时代精神等等。他也把这种社会心理直接称为社会中人的精神。由于社会心理的上述这些特点和在社会结构中的地位,普列汉诺夫得出一个重要的结论:“要了解某一国家的科学思想史或艺术史,只知道它的经济是不够的,必须知道如何从经济进而研究社会心理;对于社会心理若没有精细的研究和了解,思想体系的历史的唯物主义的解释根本就不可能。……因此,社会心理异常重要。

甚至在法律和政治制度的历史中都必须估计到它，而在文学、艺术、哲学等学科的历史中，如果没有它，就一步也动不得。”①

然而，我并不赞成未来将美学基本问题的解决完全寄托在心理学上。多年前李泽厚先生曾提出类似的看法，我一直不敢苟同。完全摆脱哲学的思考和历史意识，将艺术看作是一种纯心理现象而单纯求助于心理学，事实证明这在音乐美学、音乐史学的研究中是难以达到最终目的的。我倒比较倾向于苏姗·朗格在她的《情感与形式》中提出的相关看法：她认为，从以试验方法为基础的心理学出发对音乐美学本质问题的回答，是难以达到从哲学的思辨方法所能达到的高度的。

罗：音乐美学的研究需要哲学与心理学两方面的支撑，需要形而上的理论与形而下的实践的互补。在克列姆辽夫的简历中，我们注意到他在进行理论层面研究的同时，仍保持音乐创作实践方面的尝试，这两者的互动对音乐学研究具有不可质疑的积极意义。

于：从事音乐理论、包括音乐美学理论研究的人如果能有音乐创作实践方面的体验和经历，那当然是最理想的了，但是能有这种能力和经验的理论家是谈何容易，而具备这方面能力和经验的作曲家们在人文领域具有足够的功底，终究也非易事。但我认为，目前我们的音乐美学家和音乐史学家如果争取在作曲技术领域能有较深厚的功底，并在把握这个领域的知识时能有较强的历史意识和历史感，倒是非常必要、也是可能的。

罗：在您的研究中，我们都能感受到这种音乐本体分析和社会历史感的高度结合。您系统地翻译了卓菲娅·丽萨在音乐美学上的名著《论音乐的特殊性》、《音乐美学新稿》，并评述了她在音乐美学研究上的贡献。她对音乐特殊性的分析，她的那些让我们耳熟能详的观点，对中国音乐美学的建构产生过相当大的影响，今天重读她的一些观点仍然觉得耐人寻味。如：“音乐作品所具有的阶级性质常常是在相对有限的时间内才保住这种能动的意义，而经过一定的历史间距之后，始源于阶级意识的音乐的思想性和阶级性就渐渐变得模糊不清，直至其阶级性最后消失。”这是否可以理解为音乐与特定的社会现实的联系，在时间的流程中减弱，而自律的特征强化。这对于理解他律与自律在历史间距中的转化，掌握艺术文化遗产的价值，都很有启发。

于：丽萨教授当时提出的关于音乐的阶级性问题的这个看法，应该说在当时前苏联意识形态占统治地位的情势下是极有见地的大胆的看法，为当时的苏联音乐学术界所不容。你们大概也已注意到，为什么丽萨教授的许多著作和文章在西方、乃至日本的音乐学界能相继被翻译出版，而唯独苏联的音乐学者们却一直保持

---

① 《普列汉诺夫哲学著作选集》第 2 卷，生活.读书.新知三联书店 1974 年版，第 272—273 页。

沉默，尽管他们对二战时期流亡苏联的丽萨是非常熟悉的。我同意你对丽萨教授这个论断的价值的看法，它无非是实事求是地道出了一个历史的和理论的事实。但我认为不一定要将这个论断直接在自律或他律这个层面上来评价和展开，因为承认这样的事实，与承认音乐的自律性恐怕还不是一回事。

罗：再如，她提到的民间音乐的主体间性的问题，应把音乐的接受史纳入音乐史的研究，我们也认为音乐创作、表演与接受的互动构成的音乐史具有更广阔的视域和更鲜活的历史感。可是这些观点不知为什么没受到学界充分的重视？

于：你的看法是完全正确的。其实，我国的音乐学界、包括音乐史学、音乐美学、民族音乐学等各个学科对丽萨教授的理论遗产尚有进一步认真关注和研究的必要。丽萨的专著和论文数量很大，涉及面也很广，可惜我的时间和精力实在有限，想再翻译几部，但却心有余而力不足。

罗：我们也期盼您能更多地介绍丽萨的论著。其实，您在西方音乐哲学研究上的丰硕成果还是受到学界的瞩目和高度评价的。

链接 4 李焕之主编《中国当代音乐》：

现任中央音乐学院院长于润洋，五十年代毕业于中央音乐学院作曲系，后留学波兰，在华沙大学音乐系师从卓菲娅·丽莎，归国后任教于中央音乐学院音乐学系，先后讲授“西方音乐史”、“西方音乐美学思想”、“音乐美学基础”等课程。他于一九八四年获波兰文化部颁发的“波兰文化贡献”奖章，一九八六年获国家科委、文化部授予的“国家级有突出贡献专家”称号。自一九七九年以后十年来，他在进行西方音乐史学的研究的同时，主要投身于音乐美学的基础建设，先后对汉斯立克自律论的音乐美学，朗格的艺术符号理论，沙夫的语义学理论以及现象学、释义学与现代音乐美学的关系等作了尽可能的分析、介绍与述评。作者坚持用马克思主义的观点，批判唯心主义和形而上学，同时又坚持实事求是的态度，力图发掘西方美学流派中一切合理的、于我有用的成份，以便为具有中国特色的音乐美学体系的建立提供养料。作者学识渊博、史学根底深厚，对于各种流派的剖析具有深邃的历史感和犀利的解剖力，在推进音乐美学的研究、改善研究方法方面发挥了重要作用。①

链接 5 居其宏《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》：

新时期以来，于润洋在现代西方音乐美学思潮、学派和方法的推介和研究

① 李焕之主编《当代中国音乐》第二十章《音乐美学研究》，当代中国出版社 1997 年版，第 456 页。

方面厚积薄发且多有发明，形成了视野宏阔、多元胸襟、同行视角、批判意识、三维结合、形式特色、实践品格等特色鲜明的研究风格，不但在我国当代音乐美学研究领域独树一帜，且为我国当代音乐美学的系统化构建叩开创新之门，为这一学科的基础理论建设做出了重要贡献……并奠定了他在中国当代音乐美学研究领域旗帜性学者的地位。①

西方音乐史研究的独特视角

冯：罗小平老师已经问了您不少有关音乐哲学、音乐美学研究方面的问题，我想就一些有关音乐史学研究和音乐学研究方法等方面的问题向您请教。

读您的西方音乐史学方面的论著，不仅可以感受到您深厚渊博的学养，而且也时常能看到您作为一名中国音乐学家对西方音乐文化所作的批判性思考。其实，历史研究也存在民族音乐学中所说的"融入"与"跳出"、"局内人"与"局外人"、"主位"与"客位"等视角变换的问题。而且，这不仅表现在中国人的西方音乐史研究中，即便是中国人研究本国音乐史也存在同样的问题。您在《对西方音乐特征的历史透视与反思》一文中曾写道：

"我们对西方音乐的体验和领悟，无论是在广度还是在深度上总会与对自己地域的音乐耳濡目染的西方人之间存在着差距。但是从另一方面看，正是由于这个原因，当我们以与之很不相同的、我们自己的音乐文化作为参照系来反观西方音乐的时候，或许会看到某些西方人自己因习以为常而不见得真正留意到和意识到的某些东西。"

您能结合自身的史学研究，更具体地谈谈这个问题吗？

于：一个多世纪以来，西方音乐学术界对自身音乐文化的研究成果可以说是浩如烟海，在广度、深度上我们的西方音乐研究是无法比拟的，这正如西方对中国音乐文化的研究同中国音乐学者对自身音乐文化的研究无法比拟一样。但由于东西方的音乐学者都会有各自不同的人文渊源和不同的音乐文化背景，彼此在体验、感悟对方音乐文化时会产生"异样感"，会有不尽相同的感受和认识。或许多少正如中国古代一位诗人所说的，一个人不易识别庐山的真面目，正是因为他身处庐山之中。在西方音乐学者看来，他们的音乐中那种不断创新意识造成的音乐风格的频繁演变是天经地义的，而在中国传统音乐文化熏陶下的中国音乐学者看来，这却是西方音乐的一个异常重要的特征；而反过来，也是一样。同样，东西方在音乐价值观上的差异，也会对对方的音乐做出各自不同的评价。我认为，这种从不同文化

---

① 居其宏《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第3、11页。

方位、立场，不同的审美习惯和情趣，既观察、审视对方，也认识和反思自己，这既有益于人类音乐文化的相互借鉴，也有益于人类音乐的多元化发展。

冯：这种“他者”的视角所产生的独特研究价值，对于不同民族、不同国家的音乐史学研究都具有重要的实践意义。前面罗老师也提到了您对伽德默尔视界融合理论的介绍和运用。我觉得您的一些史学研究的文章中对历史音乐的阐释与评价，也具有伽德默尔所说的“视界融合”的特点。作为一位研究西方音乐文化的中国学者，您如何努力做到这一点的，能进一步谈谈这个问题吗？

于：尽管在哲学的元观念上，我同与建立在胡塞尔现象学基础上的伽达默尔会有不同，但是他提出的“视界融合”等一系列关于“理解”问题的观念，我是认同的，因为在我看来，最重要的是在这个问题上它符合理论研究和实践的实际。关于这个问题，我在一部研究肖邦音乐的专著的结语中，有过这样的表述：“我深知，真正体验和感悟到肖邦音乐中的情感真髓，自己所能做到的毕竟是有限的。其原因不难解释：在时代、社会、文化乃至生活的经历和体验等等诸多方面，我们同肖邦之间都存在着巨大的历史间距。在感悟、理解肖邦音乐的过程中，我们已无法回到肖邦的那个时代中，很难在我们的意识中‘重建’那个时代的一切。然而，我们毕竟还是在感悟、理解着肖邦的音乐，并被它所感动，在它的诗意和美中流连忘返。这是为什么？或许伽达默尔给了我们回答这个问题的一个思路：我们是有意无意地在克服着这个巨大的历史间距，在尝试着将‘历史的视域’和‘当前的视域’相融合，并在这个基础上寻求建立一个‘新的视域’，形成对肖邦音乐的自己的理解。本书中对肖邦音乐的感悟和理解，对其深层内涵的阐释，也只能是在这个意义上的感悟、理解和阐释，并在这个过程中，将肖邦音乐中所蕴含的那种生命体验融入到自身中来，进而使自己的生命体验得到丰富、净化和升华。”正是出于这种认识，我将大量的时间和精力投入了对肖邦所经历的历史、时代、文化思潮，以及他的生活境遇、情感经历等诸多史实，通过第一手资料进行了认真的考察和研究，以捕捉确切的历史视域；而与此同时，作为研究者，则要求对自身角色有一个清醒的自我认识，通过对肖邦音乐本体的专业性把握和审美体验，在理性和感性融合的基础上形成自己的视域，进而展开对肖邦音乐作品精神内涵的阐释。

冯：您提到的研究肖邦及其音乐的专著是《悲情肖邦》一书，我和罗老师都非常认真地拜读了。我们认为您在西方音乐家研究和《悲情肖邦》一书中的确努力追求并达到了“历史视域”和“当前视域”的有机融合。从西方音乐史的视角，您将成熟期的西方经典音乐的特征大致归纳为三个方面：理性与感性之间的高度协调和平衡；矛盾冲突造成的内在张力；高度个性化以及在此基础上形成的频繁的风格变革。那么，作为一位中国的音乐学家，您认为中国音乐——确切但又不得不笼统地讲应该是中国传统音乐——具有哪些基本特征？中西音乐之间存在哪些根本的不同？

于：这个问题太大，也是我一直在思考的问题，请容我有了略微成熟一点的看法时再谈可以吗？或许你也能意识到，我对西方成熟期音乐特征的思考，从某种意义上讲，也是在为探讨你提出的这个问题所做的必要准备。

冯：同意您的看法。只有深刻地认识中国传统音乐以外的音乐，才能进一步深刻地认识中国传统音乐自身。中西音乐比较的内容实在是太广泛了，还是回到西方音乐史研究的话题。我们对西方音乐史的研究，其最大的意义与最终价值是什么？是为了看清对方还是为了看清自己？是为了更像西方还是走出西方？还是为了真正超越中西二元矛盾？

于：既是为了看清对方，也同时为了看清自己。最终目的当然不是更像西方，而是走出西方。不过，我不大倾向于将东西方音乐之间的差异看作是一种必须超越的"矛盾"，我主张在以我为主的前提下，借鉴西方音乐一切可以为我所用的东西。回顾近百年来中国近现代音乐的发展，不正是在探索中走着这条路吗？

冯：百年中国新音乐史的确是在借鉴西方音乐、融汇西方音乐因素的过程中展开的。有人认为，与其看国内一些基本属于重复介绍西方音乐历史的论著，不如看一本好的西方音乐的译著。您对国内西方音乐史学研究现状有何看法？如何看待国内对西方音乐史学著作的译介？

于：这种看法虽然刻薄了些，但也不是全无道理。书店中中国人撰写的关于西方音乐史的著作、教材确实不能算很少，但质量参差不齐是在所难免的，也确实存在某些相互雷同、缺乏新意的一般化问题，这种重复出版的现象恐怕是多方面原因造成的。但这当然不等于说我们中国人就不应该有自己的西方音乐史著述，只能去看西方学者写的书。问题在于我们的西方音乐史学界要不断地提高自己在这个领域中的学术水平，事实上近年来在这方面也在逐步取得进展。当然，一部好的西方音乐史译著实在是太需要了，像克奈普勒的《十九世纪音乐史》、亨利·朗格的《西方文明中的音乐》、埃格布雷特的《西方音乐》等中译本的出版，对于开阔和提高我们的西方音乐史研究的视野和水平都很有价值。可惜的是，即使在西方，这样真正有份量的音乐史学著作也是为数不多的。最近刘经树教授又译完了达尔豪斯的史学专著《十九世纪音乐》，但愿能够早日付梓出版。

冯：有价值的西方音乐史译著对学科建设的作用是无庸置疑的，研究者的知识结构亦是您所关注的。您在论及贝多芬音乐的庄严与崇高美时，曾说过这样一段话：

> "如果我们要去探究贝多芬音乐的这种特质的德意志精神渊源的话，我们就不能不注意到他的两位同时代的同胞康德和黑格尔。正是在黑格尔的哲学里，矛盾对立统一的'正、反、合'辩证法则被揭示；而'崇高'作为美学的一个重要范畴，则是在康德的哲学里得到最初的深刻阐释的。"

我想这段话的意义并不仅在于提醒贝多芬研究者应该注意其所处时代的哲学思想，还在于指出了音乐研究中所应注意的“外围知识”的广阔领域，那些看似与艺术的感性实践没有直接联系的深层问题或许恰恰是某些艺术“之所以然”的根本。而对于众多的音乐学子而言，包括音乐学专业的学生，对哲学的关注几乎成为一个最大的缺失。尽管他们在一些文化课的共同课上可能已经多次听过哲学课，但在音乐学的学习与研究中能够自觉、深入地联系到这一点却是一个大问题。很多学生甚至非常不理解哲学跟音乐还会有什么关系。您能为青年学生谈谈这一点的重要性吗？

于：对于一位爱好音乐的鉴赏者，甚至对于一位作曲家来说，他们不大会关注音乐与哲学之间有什么关系，这是很自然、正常的。但是，对一位要从事音乐学事业的年轻学子来说，则确是一种缺失。哲学和音乐学都属人文学科，就西方音乐美学自身的历史而言，早自古希腊时期直至整个19世纪，已经充分地说明这二者之间存在着千丝万缕的深刻联系。即使到了20世纪，各门类艺术更重视自身规律特性的研究，但是它仍然摆脱不了与哲学之间的深刻联系。我们很难想象对现代西方当代的现象学、释义学、符号学、直至西方马克思主义等哲学思潮和流派毫无兴趣，甚至一无所知的情况下，能清楚地审视和评论现代西方音乐哲学的现状和价值。一个完全缺失哲学意识和最起码的哲学思维训练的从事音乐美学研究的人，在这个领域恐怕是很难接近理想的境界的。

冯：在研究西方音乐史发展轨迹和评释当代西方音乐哲学的基础上，您对后现代主义的一些音乐文化现象是持一定的批判态度的。能就您所了解的西方音乐史学界、美学界的情况谈谈后现代主义音乐文化研究的问题吗？因为我们注意到，有关这方面的话题在中国音乐学界依然兴趣不减，中国也存在后现代主义性质的音乐实践，而中国还没有进入到后工业时代、后现代。

于：我虽然没有专门就西方后现代音乐文化现象谈论过我的看法，但我承认，在我的一些文章中难以避免地流露出一些我的感受：作为一个东方人，对具有辉煌传统的西方音乐文化中许多珍贵的东西被日益消解或“解构”，并距离广大听众的审美需要越走越远的现状，多少感到某种惋惜和失落。西方艺术发展中的一个重要特征是不断地在否定现存东西的过程中追求创新，从而形成音乐风格语言的频繁变革。诚然，它的可贵之处在于它持续地推动着音乐艺术的自身不断向前发展，这或许正是我们的传统音乐文化中所缺失的。但是，这种在持续否定中的无休止的创新，最终会将具有辉煌传统的西方音乐推进到怎样一种境地？西方音乐的发展究竟面临的是怎样一种前景？对此，我一直心怀困惑，虽然我从来不愿意做一个杞人忧天者，何况这毕竟是西方人的事。

冯：中国当代音乐创作中也出现了一些后现代主义的音乐，有关后现代主义音乐的理论研究一度成为“显学”，您怎么看待这些现象？

于：我还是从西方音乐的角度谈一谈。目前出现这些后现代的音乐作品和音乐观点，有其自身的历史、社会原因，它是一步一步走到今天的。勋伯格的作品中调性瓦解了，再往前走，必然走到这一步，而这一步走了将近一百年。所以对西方音乐文化的发展趋势来讲，有其内在的必然性。如今西方音乐最重要的手段：传统观念中的和声、旋律、曲式也几近被消解殆尽。其实，这也是无可奈何的事，西方音乐毕竟要按照其自身规律在发展着。但是话又说回来，在西方也还存在另外一种趋势。举例来说，我注意到当今的一位波兰作曲家格雷茨基(Gorećki)的充满现代意味和技法的音乐中，就存在着一种向传统回归的明显趋向，受到多数听众的青睐。

罗：甚至是必然的。

于：我想，起码有一部分作曲家在探索中会走向某种程度的回归。现在的问题确实在于，我们中国的作曲家和理论家们该如何面对这个问题。人家的东西毕竟是人家的东西，关键在于我们怎么对待人家的东西。是不是将传统的东西加以“解构”之后，再冠以中国古代充满玄学意味的标题就实现了真正的“创新”了呢？当然，艺术上各种尝试都应该是无可厚非的。但是，中国人创作的东西，毕竟应该首先是为中国人所欣赏，并为中国人所理解的，总不能疏离中国人历史上长期积淀下来的音乐审美观念太远才是。

冯：这种疏离对于一般听众而言真的是太远，其实作曲家应该考虑到如何把握音乐创作中的“陌生化”程度问题。那些试图消解一切的作品到底有多少能成为经典是值得怀疑的。音乐的价值不能最后只留下一点前卫探索的实验性，不断变换花样。

于：西方音乐在不断否定自身的过程中寻求无休止的创新，形成了当今的先锋潮流。据我所知，面对这种潮流，我们的一些中国作曲家们不无困惑，在种种花样翻新的时髦尝试面前，他们在努力摆脱盲目性，一直在艰辛的探索中前行，并在不同体裁、形式的创作中都不断取得可喜的成果。

罗：反正时髦的东西是很快就消失的，经典的东西是经过时间的筛选和沉淀留下来的。所以我觉得不要看眼前，看几十年以后。

音乐学分析的理论与运用

冯：您在《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》一文中，提出了“音乐学分析”的理念和方法，并且指出：

> “音乐学分析应该是一种更高层次上的，具有综合性质的专业性分析；它既要考察音乐作品的艺术风格语言、审美特征，又要揭示音乐作品的社会历史内容，并做出历史的和现实的价值判断，而且应该使这二者融合在一起，从而对音乐作品的整体形成一种高层次的认识……从性质上讲，它应该是一种广义

上的‘音乐批评’。”

音乐学分析理念和方法的提出引起了音乐学界的普遍关注，有的学者还专门为此撰写了读后感或评论文章，在2009年于上海音乐学院召开的“音乐分析学”会议上，您有关音乐学分析的发言也再次引发了学界的关注与讨论。您的文章发表于20世纪90年代初，这一时期也是中国的音乐学研究获得较大发展的一个阶段，您是针对怎样的学术现状、经过怎样的酝酿提出了“音乐学分析”这一方法理论的？

于：“音乐学分析”方法的提出并做了一个瓦格纳音乐的个案分析，这已经是18年前的事了，它是我从学院行政职务卸任后的第一篇文章。文章是有感而发的。我当时强烈地意识到，我国的音乐史学、美学、批评领域在相当程度上存在这样一种很不理想的状况，反映出在音乐分析方法论上存在一种带有倾向性的问题：或是缺乏对音乐本体的声音结构、风格、语言、审美特征等技术层面的关注，而主要注重与社会、历史、文化等诸多方面相关的音乐内涵方面的分析；或是缺乏对上述社会、历史、文化等诸多方面的关注，而只侧重在技术—技法层面的分析。单就这两个方面而言，都是完全必要的，但问题在于这二者之间的相互关系却常常是断裂的，正如赵宋光教授所指出的“作曲技术理论与音乐文化的社会历史研究两者的断裂，由来已久，这是欧洲一、二百年来未能逃脱的厄运，这症候也传给了东方，最突出的表现就在作品分析学科里，作品的各种音乐要素及其结构的技术分析往往难以跟文化审美内涵沟通，音乐史学虽然掌握了大量社会文化信息却对此爱莫能助”。我想，这种情况就难免导致对音乐作品整体缺乏必要的深层认识和有说服力的价值判断。这便是我当时撰写这篇文章的初衷。

冯：您说的这种断裂现象现在也依然存在。我就听说过这样的观点：音乐学研究应该削弱音乐分析所占的比重，音乐技术理论的研究不要掺杂音乐学的内容。似乎音乐学研究与音乐分析必须分划出一条鸿沟。

于：这篇文章在发表若干年后引起了不同的反应。针对这种情况，我于去年在上海召开的关于音乐分析学的学术研讨会上谈了我这个“始作俑者”的看法。我指出，由于学术目标、关注的焦点、学术兴趣、相关的人文理念的不尽相同，以及历史上造成的某些原因，当前我国的音乐分析中存在的上述两种模式，它们各自有各自的理论视域和学术侧重点，各自有各自的存在理由。

冯：好像在这次会议上，“音乐分析学”、“音乐学分析”以及传统的“音乐分析”这些概念及其研究对象、方法上的关系也成为大家讨论的问题。您提出的音乐学分析是主张在更高层面融合音乐技术分析和历史的、美学的分析，对音乐作品进行深度、立体的研究；而另外一种模式则主要是延续了过去比较传统的一种观点，即音乐分析主要是针对音乐创作、音乐作品的技术剖析，试图为音乐创作、表演和音乐历史研究提供服务。

于：这两种模式的存在，各自都有其国内外的渊源和背景，然而，我们毕竟不能使历史上形成的这两种音乐分析模式永远处于相互截然断裂的状态，而应该在音乐分析实践中努力使上述两种模式相互补充、相互参照、相互支撑，直至在一定程度上逐渐实现真正的相互融合，从而形成我们自己的、有特色的音乐分析范式，将我们的音乐分析提升到一个新的、既见树木，又见森林的境界。我深知，要达到这个境界需要一个长期艰苦的探索和实践的过程，要求踏踏实实地从个案分析做起，经过深厚的积累，最终形成更加深刻、更加成熟的音乐分析理念。我相信，只要我们的目标明确，我们总会一步步接近这个理想境界的。

其实，在我发表《音乐学分析》这篇文章之前 8 年，即 1985 年，美国音乐学家 Joseph Kerman 就已经在他的 *Contemplating Music: Challenge to Musicology* 一书中阐述了他关于音乐分析问题的思想，但当时由于学术信息比较闭塞和自己的孤陋寡闻，对此却一无所知。去年研读了该书的中译本，才发现他在对西方音乐学界长期作为主流的实证主义潮流的批判反思中所提出的音乐分析思想，竟与我提出的"音乐学分析"理念非常接近，在某种意义上甚至是趋同的。所不同的是，前者着重理论上的阐述，而后者则提供了一个瓦格纳作品的具体的个案分析。这或许说明，尽管在哲学—美学的元理论上会有这样那样的分歧，但却并不妨碍在音乐学领域的一些重要的关键性理论问题上，相互接近。

冯：您提出的音乐学研究的理念和方法正越来越引起学界的重视，对此，姚亚平专门在一篇文章中作出过高度评价。

链接 6　姚亚平《探索音乐学分析》：

80 年代末以来，于润洋的学术道路明显呈现出反思和探索特点。一方面是对音乐理论研究的反思，以及对中国音乐理论研究发展道路的构想，其著述表现在《关于音乐基础理论研究的反思》(1988)、《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》(1988)；另一方面是对新思想的吸取和探求，在学习外来新思想中探索音乐研究的新道路……于润洋所倡导的音乐学分析属于社会—历史学派的音乐学研究。

于润洋所坚持的马克思主义文艺理论研究立场落实到具体研究上，就是社会—历史的观察事物的唯物主义方法论……社会—历史的音乐批评构成了音乐学分析的核心要素。

至此，我们了解到于润洋音乐学分析思想由两根重要支柱构成，一根是"内部的"、音乐本身的音乐形式分析，另一根是"外部的"，音乐之外的社会历史文化……因而他的探索具有普遍性，对国内的西方音乐研究具有开拓意义。

形式—审美—社会内涵的音乐学分析，其中音乐本体分析与社会—历史分析是支柱和核心，而审美体验是两者之间联系和转化的中介。

于润洋在音乐学分析中所提到的审美也不是唯美而美，它总是在某种社会化情景下的心理体验，因此审美的表述与社会历史的表述很容易地融合在一起。

于润洋的音乐学分析思想的提出既是一次中国人学术创新的探索，也提出了一个需要回答的问题：中国人能不能提出自己的看法，发表自己的观点。①

链接7 赵宋光《怎样沿着实践观点指引的方向建设音乐学学科》：

作曲技法的理论门类很多，给作曲实践压上了过重的技术负荷，在这重压下，作品的审美表达被排挤靠边，往往无力顾及。这是长久以来作曲技术理论建设的自扰困境所在。于润洋教授所倡导的"音乐学分析"是医治这一顽症的一剂良药。在文化多元化诉求日益强化的今天，多元化的音乐形态都要求运用"音乐学分析"来理解，具有民族与地域特色的音乐形态要素都应当通过"音乐学分析"得以在作曲过程中发挥其立美潜能，从而不是压抑而是启迪作曲者审美表达的自由想象。②

冯：我们认为，您去年出版的《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》一书，可以说是音乐学分析方法的一个范本，它是您提出音乐学分析方法十几年之后一本重要的方法实践的著作。这本书业已得到国内学界的广泛好评，国外同行读过这本书吗？有评价吗？

于：由于我没有时间和精力将这本著作译成外文，国外的同行对此书是无法知晓的。香港的同行们对此书给予了积极评价，认为这部书"资料翔实，见解独到，理论的深刻性与表述的清晰性互为表里，高度的说服力与很强的感染力相辅相成"；去年忽然收到一封来自一位台湾教授的信，他告知我在台中市的一家书店中买到了这本书，认为这部书"能引发许多人的强烈共鸣"。他欣喜地买下了书架上还剩下的仅有的几本，送给音乐界的朋友，而且建议正在撰写博士论文的一位朋友将此书作为论文写作的参照。能得到域外同行们的如此理解和肯定，这倒委实是出乎我的意料的。最近由上海音乐学院和中央音乐学院的音乐学系研究生们在北京共同举办了一次关于这部书的专题学术研讨会。

冯：中国音乐学网有报道。

于：我觉得这是两个学院之间真正的学术交流。

冯：这样的研讨会真的非常好，值得在教学与学术研究中推广和加强。从前

---

① 姚亚平《探索音乐学分析》，《音乐研究》2008年第1期，第51—57页。

② 赵宋光《怎样沿着实践观点指引的方向建设音乐学学科》，《中央音乐学院学报》2009年第1期，第3页。

面我们谈到的“视界融合”、“音乐学分析”等理念和研究方法而言，您这部著作的意义已经远远超出了肖邦研究。

于: 我写肖邦这本书确实不只是因为我喜爱肖邦的音乐，我更大的愿望是想通过对这样一个具体个案的操作，能够为研究西方音乐史的同行们在思维路径和方法论上提供一点参考。在研究一位作曲家的创作时，从一个专题切入写一本专著，西方同类的论著并不多见。所以或许中国人也还是可以做一点他们很少做的事，这是我的看法。如果我们只能跟着人家走，就永远无法超越人家。我比较主张尽量从一个新的视角切入，阐释我们中国人对西方音乐的感悟和理解。

罗: 中国学者具有的独特视角和方法。

于: 这次研讨会给了我不少鼓励，使我在撰写的下一部全面探讨肖邦音乐的著作有了更多的信心，我诚挚地感谢这些青年学子们对这本书的关注，相信他们之中在未来一定会涌现出比我们这一代更有作为的研究西方音乐的音乐学家的。

冯: 这次研讨会中提交的不少论文我们都很认真地拜读过，他们真的是很下功夫地去做了。

链接8　刘小龙《对于肖邦音乐“悲剧—戏剧性”内涵的个性化探索——评 于润洋 教授新著〈悲情肖邦〉》:

“悲情”的含义在作者的解释中向着两个方向延伸。一方面，它从忧伤、惆怅、孤独、痛苦等情感发展成一种更加强烈而深刻的“悲剧性”因素。另一方面，它又应了肖邦的个性，表现为在充满矛盾和对立情境中的感情宣泄，焕发出一种“戏剧性”的张力…… 于润洋 教授根据以苏珊·朗格为代表的，音乐形式与人类情感的“异质同构”理论，实现了一次对音乐分析方法的改造。

作者坚持研究肖邦的音乐作品，深刻反映出他对人文精神的强调和呼唤……将肖邦音乐中所蕴含的那种生命体验融入到自身中来，进而也使自己的生命体验得到丰富、净化和升华……肖邦凭借独立的文化精神创造了跨越时空的不朽之作，而研究者亦可根据个人丰富的文化体验自由地阐释音乐、抒发自我。①

冯: 在平时阅读一些研究生的学位论文时我们发现，有些学生在运用这种方法时，尚不得要领。比如有的文章虽包含“音乐本体分析”、“历史文化内涵”、“具体评价”等几个方面，却往往是将这几个方面加以机械叠加，甚至成为一种固定模式。有学者甚至将这样的文章称为音乐学分析的“仿作”。或许您也看过这样的文章，您如何看待这种现象?

---

① 刘小龙《对于肖邦音乐“悲剧—戏剧性”内涵的个性化探索——评于润洋教授新著〈悲情肖邦〉》，《音乐研究》2009年第5期，第104—107页。

于：我提出的“音乐学分析”只是一种分析观念和方法，它不应该成为某种固定的模式。其实，针对不同类型的音乐作品，分析模式恐怕也应该是不同的，例如我在瓦格纳的“特里斯坦”和《悲情肖邦》中的分析模式就是不尽相同的。不过，对于年轻学者们无论尝试何种模式都是无可非议的，重要的是能把握住分析音乐作品时的核心要求。

冯：青年学生存在的问题与其理论素养是相关的。您在1986年与《中国音乐年鉴》记者的一次访谈中，说过这样的话：

> “坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石……一个缺乏坚实的哲学、美学的理论根基又缺乏历史感的人，是很难成为一个敏锐的有见地的批评家的。”

在目前这个音乐学专业招生“大跃进”的时代，很多成果是为了晋职、课题结项或其它原因而快速产出的时代，您的上述告诫真的值得从事音乐学学习、研究的学生、老师们认真听取。您能否结合自身的学术实践，更具体地谈谈这个问题？

于：其实，关于“两块基石”的道理是很简单的，关键的问题在于实践。一个时期以来，中国学术界的学风由于多方面的主客观原因，存在急于求成、急功近利的“浮躁化”现象，这股风也不可避免地刮到音乐学界来，难以幸免。为克服这种局面，有效的办法或许就是号召大家能真正坐下来，踏踏实实的多读书，要提高自身的理论修养和历史知识，除了认真读书别无他途。与此同时的另一个重要要求是认真聆听音乐，不能只在书本上下功夫；音乐是一门非常感性的艺术，要熟悉和时时面对活的音乐，以切实地提高自己对音乐的实际感受、感悟能力。

冯：您在许多文章中都突出地体现了历史与逻辑相统一的研究方法。比如，1985年发表的《现实苦难的表现与王国长存的讴歌——巴赫〈受难乐〉与亨德尔〈弥赛亚〉的社会历史内涵的比较》一文。恩格斯曾指出，从历史的、美学的观点评价一部艺术作品是文艺批评的最高要求。您的这篇文章正是很鲜明地体现了这一点。您将这两部体裁相同但却具有不同美学特征、历史内涵的作品置于其各自的历史文化语境中加以深刻的分析与比较，从而使读者能够跟随您一道站在一个更高的维度上审视这两部作品。在《对西方音乐特征的历史透视与反思》一文中，您也再次提到了从这两部作品的若干不同之处所可窥见的西方音乐向个性化道路上迈进的步伐。您能为我们谈谈如何在历史研究中将宏观研究与个案研究很好地结合在一起吗？

于：对于这个问题，我在瓦格纳的“特里斯坦”和肖邦音乐的研究中有过一些实践，但要讲出如何将宏观研究和个案研究结合在一起时，倒不知如何讲起了。不过有一条是最基本的，那就是对所涉及的宏观状况和所涉及作曲家或其作品的个

案情况，都要尽一切可能收集到相关的第一手资料，这是最基础的工作，如果完全缺乏这方面的第一手历史资料，研究条件缺失，恐怕就应该换一个题目做了。

冯：您在西方音乐史学、美学研究领域均做出了令人瞩目的贡献，从您自身来讲，这两个领域其实是很难分离的，历史与逻辑的统一实际上贯穿了您整个的音乐学研究。正是由于您对西方音乐历史的深入把握才使得您的美学研究具有深厚的历史感；同时也因为您在西方音乐美学方面的深厚学养，又使得您的音乐历史研究能够宏细结合，进而深入到音乐历史现象的背后，把握其深层的历史逻辑。这种知识结构和不同学术领域的交叉与融会无疑是一种境界，您的成功对于其它学科的研究也能带来很大的启示。比如，从事中国音乐史学或中国音乐美学思想研究者，如能将这两个方面的知识修养很好地结合起来，未尝不会由此而迈向一个新的境界。可不可以这样理解，作为方法论，对于任何一个学科而言，历史与逻辑相统一的方法都是值得遵循的？

于：至少对与音乐史学和音乐美学相关的学科来说是如此吧。关于音乐学的其他子学科研究，我没有经历过研究实践，不好说。不过由于不同子学科在自身性质上、研究对象上都有所区别和不同，在逻辑和历史统一这个问题上也许会有不尽相同的理论立场，例如音乐心理学如果只从纯试验的维度研究音乐现象时，恐怕就不一定会将“历史”视为一个重要方面来看待的。但我认为，音乐的创作和欣赏不仅是人的一种心理现象，更是一种社会—历史现象，这也是为什么我一直怀疑只从纯心理学或实验心理学这个维度而避开社会—历史维度来研究音乐现象，能在多大程度上推进探索音乐深层奥秘的进程。

罗：韩锺恩在2月13日发给我们的邮件中，详尽地谈到了您如何强调历史与逻辑统一的问题。

链接9　韩锺恩《记忆：我和于润洋老师》：

1988年，我以《中国音乐年鉴》记者的身份采访于老师，后来他那句经常被人引用的话：历史与逻辑的统一，就是出自那篇采访录的题目：《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》。从采访的上下文看，他是在回答我的问题“您觉得我们的立足点在哪里”的时候表述这个观点的：坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石，在这个基础上，我们才会对现实有一个真正清醒的认识和评价。

今天再来看他的这个观点，果然是贯串始终的一个理论立场。除了经常会在一些场合听他不断强调之外，有这样三件事可以进一步见证：

第一件事是我2000—2003年随他攻读博士学位的时候从他给我上课那里亲历的，概括起来就是要求我随时随地通过基本立足点来把握进展的方向。而这个立足点就是历史与逻辑的统一。

第二件事是他的一系列相关文论，从各个方面对此有所强调，其中比较具代表性的两文就是《关于我国音乐学学科建设的几点想法》(《人民音乐》2002.11)和《关于音乐学研究的若干问题思考》(《人民音乐》2009.1)，前文提出需要关注的三个问题：扩大学科的学术视野，加强理论与历史的相互融合和渗透，重视对音乐本体的研究；后文提出的六对关系则可以看作是直接由历史与逻辑的统一这对总关系而来：历史与理论，音乐学学科与其他人文学科，理论立足点与历史—当代的理论资源，社会—历史阐释与音乐本体分析，音乐文本自身与对它的体验和理解，思想与表述。

第三件事是他经常引用或者展开的恩格斯在《反杜林论》中说的一句话：一个民族要想站在科学发展的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。而这样的理论思维显然也是基于历史与逻辑的统一之上。①

冯："历史与逻辑统一"的方法与恩格斯讲的"从历史和美学的高度"研究文学艺术问题的观点都是在强调纵深的历史维度和超拔的理论高度的结合。于先生在音乐史学、美学研究的新观念、新理论的介绍方面也做出了重要的贡献，但其实您本人的治学方法从根本上讲还是马克思主义的历史唯物观，可以这样认为吗?

于：我主观上是将马克思主义的唯物史观和辩证法作为我从事音乐学研究的方法论基础的，但在研究实践上也只能说是在尝试和探索。恩格斯告诫我们："必须重新研究全部历史，必须详细研究各种社会存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、司法、美学、哲学、宗教等等的观点。在这方面，到现在为止只做出了很少一点成绩，因为只有很少的人认真地这样做过。"特别是当今面对 20 世纪西方哲学的一些新的观念和成果，如何既要吸收和借鉴它们之中真正有价值的东西，同时又要坚持自己的基本哲学信念，在实践中我深深体验到了它的难度，但同时在艰苦的探索中也获得了某种精神上的充实和满足。

罗：您在《心境・方法・学风》一文中强调："我是推崇马克思的历史唯物论和唯物辩证法的，因为我在对形形色色的哲学理论的鉴别过程中，发现惟有它最清晰、最辩证、最有理论的和历史的说服力，至今它是最让我信服的一种方法论。"能就方法论的鉴别和运用对此作更多的补充吗?

于：谈到鉴别，最重要的或许就是看它在实践中能不能经得起检验。仅就马克思主义而言，它毕竟诞生于一个多世纪以前，时代、世界和历史都在发展，马克思主义理论也面临随着时代的变化而不断地丰富和发展自身的问题；而面对当代西方形形色色的哲学理论、思潮和方法论，以及在此基础上形成的种种美学观念和理

---

① 韩锺恩《记忆：我和于润洋老师》(特约稿，未刊)，韩锺恩 2010 年 2 月 13 日发给罗小平、冯长春的邮件。

论，鉴别其真理性的唯一标准只能是看它能否在现实中被证实，能否真正经得起实践的检验。

历史反思与现实关注

冯：20世纪80年代末，您发表过一篇比较重要的文章——《关于音乐基础理论研究的反思》。文章对建国后30年在"左"的政治思潮干预下我国音乐基础理论研究——音乐哲学或音乐美学研究几乎一片荒芜空白，以及由此对我国音乐事业所带来的危害做出了深入的反思。文章最后，您仍不无忧虑地说了这样一句话：

"但愿再过30年，那时不至于有人再做这样的反思！"

这篇文章已发表20余年，今天，音乐哲学与美学研究在我国已取得了远非过去所可比及的成绩，您本人的研究即为此做出了突出贡献。应该说，您文中所流露出的那种担心基本上是不存在的。但我也注意到，您在为一些青年学者所写的序文以及您本人的个别文章中，多次提到了受商品经济大潮冲击而很少有人愿意坐冷板凳从事相对寂寞的音乐学研究的问题。去年是改革开放30年，各行各界包括音乐界都在热烈地回顾与总结过去所取得的辉煌成就，您认为这其中有无值得我们反思的东西呢？

于：新时期三十年来在伟大的思想解放运动的推动下，中国的音乐学事业获得了前所未有的发展，其成绩毫不逊色于中国音乐文化的其他领域，我作为这一切的亲临者与参与者，深感到正是时代为我们提供了广阔的天地。往前再推三十年，这一切都是难以想象的。二十年前在那篇文章中对未来曾有过忧虑的我，如今感到由衷的欣慰。但道路从来都不会是平坦的，回想那篇"反思"的文章发表后的经历，也颇令人有几分感慨。一场政治事件后引发的"清除精神污染"运动，使得像连"反思"这样的文章都被内定为批判的靶子，然而事情却毕竟没能像有些人希望的那样发展下去。

我们的头脑越是在成绩面前越是应该清醒。来之不易的、从未有过的宽松的文化、学术环境下，我们不能不清醒地看到现实中负面东西的客观存在。追逐利润的商业大潮对严肃文化的剧烈冲击，"浮躁"的社会心态在学术界的蔓延，直至腐败现象向神圣的学术领域的渗透，这一切过去都无法想象的东西，如今却是现实，这不能不引起我们新的忧虑。

冯：您那一代学者最初从事学术研究时几乎没有不受到当时"左"的政治的干预的，新时期虽然迎来了比较宽松的政治氛围，但学术浮躁和学术腐败却不比当时"左"的政治影响要好多少。学术荒漠和学术泡沫一样，都值得整个社会进行反思。

于：学术没有止境。就音乐学学科自身发展而言，为了能取得更进一步的发展

和深化，也还有许多方面值得我们思考。我去年为中央音乐学院的青年学子们做过的一次讲座（后来刊登在《人民音乐》2009年第1期上）中提出，在我国的音乐学研究中，至少在西方音乐史学和音乐美学的研究领域，存在着六个看似相互对置的双方，而如何使这双方能真正做到相互渗透和融通，实现真正辩证的统一，这可能是进一步推进我国音乐学研究向深入发展的重要途径之一。我指的是：1. 历史与理论；2. 音乐学学科与其他相关人文学科；3. 理论立足点与历史—当代的理论资源；4. 社会历史阐释与音乐本体分析；5. 音乐文本自身与对它的体验和理解；6. 思想和表述。你们或许对这几个问题也会感兴趣，我很想听听你们对此有些什么看法？

冯：我的理解是，您提出的这六点涉及到如何做到历史和逻辑的统一、如何在人文学科的大系统中构建完善音乐学学科、如何寻求音乐学研究的有效的理论基石、如何将音乐分析与社会历史内涵的挖掘结合起来、如何在音乐文本与主观体验中寻求音乐的真谛以及作为音乐学研究应该如何表达自己的学术思想等非常重要的一些方面。冷静想想，这六点对于整个音乐学研究的每一个领域都是适用的，或许只有程度和侧重点的不同。如何使这些相互对置的双方在学术研究中有机结合起来而不至于成为一对难以解决的矛盾，对于我们这些年轻学者而言，或许只有具备您所说的坐冷板凳、沉下心来丰厚自己的学养之后才能达到，这是一种境界。您所说的这几个方面其实在当下的音乐学研究中也是显在的某些问题，有些问题我们自己在实际的研究中也会碰到。

于：在音乐的历史和理论研究中如何处理好历史和逻辑的统一，我体会，这是个在长期实践中不断探索的问题，我自己一直处在这种探索的过程中；我也期望着我们的年轻一代的音乐学者们在这方面能突破我们这一代人所做的，在不断深化的过程中闯出一条新路来。

罗：《关于音乐基础理论研究的反思》一文，王次炤在1989年的《中国音乐年鉴》中也提到了它的重要性。

> **链接 10** 王次炤《音乐美学研究》：
>
> 于润洋在《关于音乐基础理论研究的反思》(《人民音乐》1988年第5期)一文中指出，音乐美学是音乐的基础理论，它为其它的理论学科的研究提供更高层次的“理论”基础；他认为，无论是哲学方法论方面的困惑、还是在西方各种学说面前的迷惘、或是在现实音乐现象冲击下理论批评的无力，都是基础理论研究的贫乏和薄弱的结果；当前音乐理论工作者迫切的工作是认真加强基础理论的研究工作。①

---

① 王次炤《音乐美学研究》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1989卷，文化艺术出版社1989年版，第170页。

冯：再回到历史。您这一代音乐家是新中国音乐文化发展的见证者。我想起和我目前博士后课题相关的一个话题——1963年关于德彪西的批判，当时您也参与了讨论。这是您《关于音乐基础理论研究的反思》一文中所要反思的一段历史，当时的许多文章今天都可以看到，您能从亲历的角度为我们谈谈那段历史吗？

于：这已经是近半个世纪前的事了。记得当时的"光明日报"编辑部向我这个从未为报刊写过文章的无名小卒约稿，而且稿件居然被刊用了。20世纪进入60年代不久，毛泽东关于文艺界"裴多菲俱乐部"的两个批示下达前后，文艺界已经面临"山雨欲来风满楼"的左倾批判形势，而姚文元挑起关于德彪西问题的讨论似乎就是音乐理论界的一个前兆。如今对自己的那篇文章进行历史反思的时候，发现当时的那股左倾批判的潮流在自己身上的反映是多么强烈。当时对19世纪末20世纪初兴起的西方现代音乐所持的批判立场，其根源无非是极端的阶级斗争理论，将复杂的艺术现象简单地放到意识形态斗争的范畴中去阐释和评论，进而得出强烈批判乃至否定的立场。如今反思起来感到有些可悲的是，当时的那种批判精神，对于当时像我那一代年轻人来说，是真诚地出于理论的信仰；但作为幼稚的、冲锋陷阵的批判者，毕竟没有意识到当时文艺界斗争的真实内情和背景，还书生气地以为自己是置身于一场学术讨论之中，在文章的最后居然还在肯定德彪西的创作和活动在整个世界音乐文化发展过程中的积极的一面。在势态后来的发展中，才渐渐悟到这场批判背后的真实性质。

关于1963年的"德彪西批判"作为中国当代音乐史中一个自己经历过的事件，不仅是值得我反思的，而且也是值得铭记的历史警示。

冯：那其实是一个时代的政治悲剧，而不在于哪一个学者自身。

不谈历史了，我们可否谈谈眼前的一些话题。几年前就知道，由您主编的《音乐百科全书》正在编纂当中。这将是中国人自己编写的第一本音乐百科全书。但是，这两年在互联网上也出现了一些对此表示质疑的文章或帖子，基本观点是中国还没有能力编写出一部像西方某些大型音乐辞书那样的音乐百科全书。作为主编，您或许也听到过诸如此类的批评，您有没有兴趣向我们聊一聊《音乐百科全书》的编纂情况以及您对一些批评的回应？

于：关于中央音乐学院为什么于1998年提出编写一部新的音乐辞书，我想引用一段此项工程的结项报告中的一段话来说明："建国半个多世纪以来，我国出版过不少各类音乐辞书，包括1989年出版的《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》，但是，至今尚未出版过一部由我国自己编撰的专业性大型音乐辞书。而目前国际上，此类辞书在文化比较发达的东西方国家中大都均已编撰出版，然而由于多方面原因，其中有关中国音乐文化的部分，其内容均非常薄弱和贫乏。鉴于此，编撰一部既涵盖广泛的世界音乐文化，又能特别突出具有几千年辉煌历史的中国音乐文化的专业性大型音乐辞书，以便让世界各国能对中国的音乐文化有一个较为深入和全面

的了解和认识，就成为摆在中国音乐学术界面前的一项极为迫切和具有重大意义的任务。特别是考虑到，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》尚不是一部专业性的大型音乐辞书，而且该辞书着手编撰至今已经过去了二十多年，而这期间我国音乐学术界无论是在史料发掘、学术研究等诸多方面已取得了长足的进展和大踏步的提高；一大批老一代音乐学者尚在第一线上耕耘，而中青年学者也日臻成熟。在这种情况下，集中我国音乐学术力量编撰这样一部专业性大型音乐辞书的条件已经具备，时机已经成熟。”

我们清楚地意识到我们自身的条件和水平，事实上我们从来也没有奢望去编写一部像国际上“格罗夫”那样庞大规模的辞书。这部辞书也必然存在这样那样的瑕疵、不足和问题。但是，尽管如此，我们难道就没有资格撰写一部含有更多中国音乐信息、供中国人自己查阅的中文的音乐辞书吗？我们承认，我们的辞书中涉及西方音乐的内容无法与西方人自己撰写的相比，这就如同西方音乐辞书中有关中国音乐的内容无法同我们中国人自己撰写的相比一样。经过八年的奋斗，我们在四审后终于完成了编撰工作，并交付了《大百科全书出版社》，进入了出版社的技术编辑程序。这就是编撰这部辞书的全部始末，一切责难都任人去说吧，我作为这部辞书的主编之一，毕竟为中国的音乐事业做了一件值得做、而且有意义的工作。

罗：您的学生姚亚平在发来的邮件中专门谈及对此事的看法。

链接 11 姚亚平《我的老师于润洋先生》：

最近，由编写《音乐百科全书》所导致的一些负面传言，使我感到很惊讶，不得不想在这里说几句。

编写音乐百科全书的初衷，正如先生所说，一来，在 20 年前的《大百科全书：音乐舞蹈卷》基础上再往前走一步；二来，宣传和介绍中国音乐；三来，为向中国公众普及音乐知识做一点工作。这件事照我看来，没有什么不对的地方。就于润洋一贯的为人做事来说，我认为（我想也是很多人的看法），他绝不是一个浮夸之人，沽名钓誉、出风头、乱放卫星这些华而不实的肤浅之徒的做派他平生最讨厌。十多年前，当一些老教授提出编写音乐百科全书的设想时，他早已功成名就，在中国音乐理论界拥有很高的威望和学术地位，根本没有必要呕心沥血于一本辞书来为自己捞取资本和扩大影响。当时的情况是，国家并没有像今天这样投入大量的科研经费，他也已到退休年龄，有自己感兴趣的研究课题，之所以承担起主编这一艰难职责，完全是在尽一份责任。在于先生的心灵深处是有一种中国音乐人的内心情结的，那就是，中国音乐人应该有自己的观点、看法，我们不应该妄自菲薄，应该勇于发出自己的声音，这一点其实在他提出“音乐学分析”就可以看出。当代的中国在飞速的发展，中国的音乐人也在成长，他们为中国的音乐事业做了许多实实在在的工作，中国人编写的

《音乐百科全书》虽然可能由于它的年轻，有这样那样的不成熟，这样那样的瑕疵和欠缺，但它是认真和用心的，是新时期我国老中青音乐理论工作者一次郑重地集体汇报。我相信，历史将证明，这是一件推进中国音乐向更完善目标进发的有意义的工作。①

冯： 这部《音乐百科全书》的撰稿人都是各自领域里的权威专家吗？

于： 经过8个分编委会的慎重选择，最后参加了撰写工作的撰稿人达482人，而这482位撰稿者自然不可能全部都是各自领域中的专家权威。但是，辞书中涉及的各个学科领域的主要条目释文，都是经过各分编委会严格挑选，约请由该领域中国内最富声望的音乐学家、作曲家、表演艺术家以及其他相关专家亲自撰写的。应该补充说明的是，本辞书约请撰稿人的工作是在将近十年前进行的，而十年后的今天，各个学科已经又涌现出一批学术上取得重要成果的新的专家队伍。我们期望按照国际惯例，在有朝一日该辞书修订再版时，这批专家学者的成果定将会在新版中得到体现。

冯： 对于《音乐百科全书》的情况，我们现在有了进一步的了解。再问您一个较私人的问题。居其宏老师在他的《改革开放与新时期音乐思潮》一书中曾就您的音乐美学研究专辟一节进行论述。那一部分的初稿居老师曾发给我看过，他还在电子邮件中向我谈起，你们在谈话中您曾觉得自己有一种孤独感。这是一种学术上的寂寞还是……？您愿意谈谈这种孤独感吗？

于： 从某种意义上说，终生在书斋中追求“学术”，这本身就是一桩要耐得住“寂寞”的事。特别是当你所从事的这门“学术”命中注定只会有极少数人关注的时候，更是如此。对此，钱钟书先生说过一句多少带有些极端的话，“大抵学问是荒江野老屋中二三素人商量培养之事……”。当然，当你的学术成果在有限的空间得到一些认同时，这种寂寞感也会得到些许慰藉。原子弹之父罗伯特·奥本海默说过：“一个人的净价值是在同行中获得的尊敬的总和”；数学家约翰·弗里茨则说，“我活着是为了能从几个数学朋友那里得到一些吝啬的钦佩。”这些话或许有不当之处，但却道出了他们的真实心境。其实，一个人在自己的领域所做的事，能得到同行们一定的理解和认同，似乎也就足够了。

专业音乐教育的思考与实践

罗： 于先生就中国的专业音乐教育、音乐学人才的培养、美国专业音乐教育和

① 姚亚平《我的老师于润洋先生》(特约稿，未刊)，姚亚平2010年4月18日发给罗小平、冯长春的邮件。

波兰的音乐学教育等问题写过一批文章，从行政管理、教学体制、培养目标、课程设置、教学方法等诸方面进行了探究。您在《美国专业音乐教育考察报告》提到美国专业音乐院校的专业水准是由“美国音乐院校协会”来审核和评估，没有什么上一级教育行政部门来管理、制约。您觉得这种管理方式有什么利弊？

于：我赴美对该国高等专业音乐教育进行考察时，距今已经24年。据说美国在这方面已经发生了许多变化，目前的情况我已经全不了解了。不过与我国相比，美国的教育体制受上级行政干预较少，学校有更多的自主办学自由这一点，恐怕不会有大的改变，这是这个国家在教育管理方面的传统。相比之下，我国在这方面问题较多，整个管理过于行政化，校长即使有自己的办学理念，恐怕也是难以实施的，希望在不要太久的将来在这方面能有所改变。

冯：您谈到的教育自主权的问题，最近政策似乎有所改变，已有减少行政干预的考虑，但还要看能否真正有所作为。您担任过中央音乐学院院长、国务院学位委员会学科评议组组长等职务，长期从事音乐教育工作，对于专业音乐教育中所存在的问题也一定有自己的感受和看法。在十几年前发表的《对高等专业音乐教育问题的思考》一文中，您提出了高等音乐教育中的“五个关系”：做音乐家与做人的关系；一般文化、音乐文化素质与专业主科的关系；基本功训练与发挥创造性的关系；民族音乐文化素养与学习西方音乐文化的关系；教学与科研的关系。实事求是地讲，您所说的这五个关系中的矛盾问题至今依然存在，有的问题甚至更加凸显，比如前两个关系。而且，这些矛盾关系也不仅仅存在于音乐学院当中，而是普遍存在于各种形式的高等音乐教育中。您是否这样认为？

于：你提到的这篇文章发表于我即将卸任院长的1992年，至今已经18年了，后来被收入《中国大学校长论教育》一书中。它是针对当时中国高等音乐专业教育、特别是中央音乐学院的现状有感而发的。我同意你对现状的看法，在“五个关系”中存在的矛盾今天不仅依然存在，而且在有些方面甚至显得更加尖锐了。18年后的如此现状，说起来有些令人感慨和无奈，但这就是现实！这种现象归根到底都是当今社会的大气候下滋生出来的，是人生观、价值观、艺术观都遭到扭曲的结果。改变这种现状的希望只能寄托在提高和净化整个社会的精神素质上，这是一个何等艰难、然而又必须面对的任务！

冯：近些年来，从全国范围看，音乐类招生规模越来越大，一些院校甚至根本不考虑招生资质和培养能力问题。这种现象在研究生教育层面也有着比较突出的反映。您如何看待这种依然持续的音乐教育“大跃进”现象？

于：历史上发生的事情常常是何其相似！可悲的是，1958年“大跃进”的那场闹剧居然又以另一种形式在当今的高等教育中重演。2002年11月我作为国家学位委员会艺术学科评议组召集人被约请出席由中央音乐学院和沈阳音乐学院共同发起的“第一届全国音乐学院研究生管理培养工作研讨会”。我在会上明确地唱了

反调："从研究生工作的长远发展着想，各院校必须把质量问题视为研究生教育的生命线，最终，质量的问题是成败的关键。不能以降低质量为代价盲目扩招……"。这种不合时宜的看法，没有被出席会议的多数代表接受，事隔8年后，这个看法却被不幸言中。如今我国新建和升格的艺术学院、音乐学院如雨后春笋，数量之大令人难以置信，在世界上恐怕都是闻所未闻。艺术师资的数量和质量都有限，教学质量怎么能不下降？培养出来的艺术人材怎么能真正合格？造成这种状况，最高教育机构的"扩招"决策有责任，现在的问题是如何来收拾这个局面。

冯：我国的教育改革并不成功已成共识，目前高等专业音乐教育的状况如何能更好地培养出高质量的音乐人才实在是个问题。音乐教育大跃进，音乐科研也大跃进，您如何看待音乐教育与音乐学研究之间的关系？

于：这二者之间的关系是不言自明的。问题在于，高等专业音乐教育如何为培养出未来的音乐学研究人材创造必要的条件。对于在学的音乐学学子们来说，传授作为一个未来的音乐学家必须具备的比较全面的基础知识当然是首先要做到的，但是不能忽视培养和锻炼学生们独立思考的能力，特别是在研究生阶段需要在这方面提出更高的要求，强调创造性思维。这也许是我们目前的培养教育方针中比较薄弱的一环。

罗：您到现在为止已培养了不少优秀的博士生和硕士生，您是如何启迪他们的心智、训练他们的创造性思维的？您的教学原则和方法是什么？

于：若干年前，我曾就研究生培养问题谈过一点我的体会，其中涉及的问题很多，我这里只回述一下其中谈到的博士论文选题，特别是文风问题。

博士论文的水平是衡量博士生质量的客观标准，而论文做得如何，选题是至关重要的；选题是否恰当，有时甚至是决定论文质量的重要因素，所以需要周密考虑和慎重对待。我的体会是：第一，要考虑与该选题有关的文献、资料条件如何。如果这方面的条件不够，学生再努力，再有天赋，也难于达到预期效果。第二，要考虑学生的条件。题目太容易了，则无法充分发挥和显示学生的能力和潜力；题目太难、太大了，则有可能作不下去，进而丧失信心；比较理想的是经过艰苦的努力，最后是可以完成的题目。第三，题目本身要有意义、有价值。既不能过于宽泛，又不能过于偏狭。能准确地提出一个有意义、有价值的"问题"，并非易事，需要认真斟酌。一篇有价值的博士论文总应该或在理论上、或在实践上对某一个问题的解决提出自己有一定创造性的见解，而这有赖于在一开始就能不能提出一个有意义、有价值的"问题"。所以，归根到底是有没有"问题意识"，这是至关重要的。

罗：姚亚平也谈到您有关他的博士论文如何选题的观点。

链接12　姚亚平《我的老师于润洋先生》：

我的博士论文的选题，其实当时有很多人是心存质疑的，记得一位美籍的

华人教授问起我博士论文题目时，表现出很惊讶，认为他绝不会让他的学生做这样的论文。于先生在欧洲留学多年，未必不知道欧洲大学博士论文的选题规范和风格，但他却从不迂腐地去硬套国外的做法，而是根据中国学术、中国学生的特点，鼓励他们大胆创新，去探索一些即使有些“出格”，那怕可能会担一些风险的论题。于润洋先生对学生的“放手”并不仅仅体现在我身上，他的许多学生的论文选题都很有特点。①

于：在培养博士生的过程中，帮助学生养成一种好的学风，这应该是导师的一项不可推卸的责任。在指导论文写作过程中，特别是最后修改、审定论文时，在我的思想中有三条标准：一、扎实：引证的材料、文献要确切、可靠，不能望文生意、粗枝大叶；论点要有根有据，不能一知半解便轻率地下结论，要经得起反问；二、朴实：提倡朴实无华，反对浮燥、夸夸其谈；使用新概念、新术语、建构新观念要慎重，学术问题上不能赶时髦；文字要清晰易懂，杜绝故弄玄虚的、晦涩的表述；三、老实：知之为知之，不知为不知，在学术上对待自己对待别人都应实事求是，不能文过饰非；引用和吸收别人的思想和成果时要指明来源，尊重别人的劳动，学术上不能贪天功为己有。总之，“文如其人”，一种好的文风，也是人格的一种体现。我的体会是，所谓“教书育人”绝不应该是向学生空讲伦理，而应该是帮助他们在做学问的过程中树立自己的高尚品格；作为一名教师，更应该用自己学术工作的实践来潜移默化地影响学生，在教他们如何做学问的过程中，教他们如何做人。

罗：韩锺恩在发给我们的邮件中，特别摘了三段上课的笔记，谈及您指导他写作博士论文的情况。

链接 13 韩锺恩《记忆：我和于润洋老师》：

1. 1998.11.2 晚上，我在宋瑾陪同下拜访了于老师，并和他简略谈了一些设想（通过意向研究音乐意义问题）。于老师就总体提出意见，认为题目很有意思，也是够难的，不过可以就此设想做，先从胡塞尔切入。

2. 2002.5.21 下午，就开题报告发表看法：首先，整体逻辑上似乎可以再做一些调整，我看别人未必都明白，尽量减少你的叙述和别人理解之间的距离。局部方面，要把一般的意义和通过意向产生的意义区别开来，一般的意义可以在导言部分就先交代一下。另外，题目上可不可以把音乐意义进一步限定在音乐作品的意义，而把意向存在隐去。其次，要尽可能突出并紧紧围绕你的理论突破点，即意向存在，这方面的独特之处就在于整合胡塞尔意向和海德

① 姚亚平《我的老师于润洋先生》（特约稿，未刊），姚亚平 2010 年 4 月 18 日发给罗小平、冯长春的邮件。

格尔存在，并独立提出，希望在此基础上再推进一步，把意向存在置放在音乐之中，即始终突出在音乐当中的意向存在研究。

3. 2003.5.17，在即将结束全部学程之前，于老师通过E-mail来信语重心长地对我三年来的学习进行总结：锺恩：你好！最后一课上完之后，回想几年来你的学习，特别是联系到你的研究工作和论文写作，我还有几点想法想对你说，供你在总结三年来的学习时做参考。一、今后的研究和学习中，要有意识地建立自己扎实的理论立足点，特别是哲学的基本立足点。这是根基，否则在五花八门、令人眼花缭乱的各种时髦理论面前会无所适从，甚至失掉自我。这方面建议你今后认真钻研马克思恩格斯的历史唯物论，从中吸取它的精华，为我所用。有意无意地忽视甚至回避对音乐现象的社会—历史研究，是难以使你的理论研究真正深化的，这时，历史唯物论对你来说，不是可有可无的。二、加强在音乐历史方面的修养，弥补自己欠缺的东西，在研究中充实历史意味和内涵。对艺术现象的理论研究、特别是对音乐现象的理论研究，缺乏历史意识，研究难以真正深化，甚至会成为枯燥无味的东西。三、改进学风。使用新概念、新术语、新词汇时要慎重，力避随意性。在这方面不要刻意追求新颖，文章真正的创新并不在这里，而在内涵。表述方式上力求深入浅出，在这方面少些标新立异为好；同时注意时刻牢牢抓住你所要谈论的重点，避免旁生枝节。

我看着于老师的忠告，同样半天没有说话，除了心存感激之外，更多是一种感动。回想起来，三年来，于老师平时很少对我的研究和写作进行评价，也就在定稿的那天，于老师才说了这么两句话：文章写得不错，也是我指导的学生中最难的一篇。①

罗：韩锺恩与您的感情很好，对您的事情非常关心。他作为中国音乐美学会会长对我们的访谈课题也非常支持。

音乐学的领军人物

罗：您作为音乐学的领军人物，为音乐美学、西方当代音乐哲学、西方音乐史学、音乐教育和音乐批评等学科的构建和发展做出重要的贡献。您的大量研究成果，推动了国内音乐美学的大发展；您创立与完善的音乐学分析理念和方法，成为中国音乐美学、音乐史学研究的重要方法；您对事业的热爱和甘于寂寞、默默耕耘的精神，您坚持马克思主义的辩证唯物论和历史唯物论作为研究的哲学基础以及

---

① 韩锺恩《记忆：我和于润洋老师》（特约稿，未刊），韩锺恩2010年2月13日发给罗小平、冯长春的邮件。

对其方法的准确运用，您在美学研究中的历史感和史学研究中的美学高度，体现出历史与逻辑高度统一的特点，均给后学予以重要的启迪。您在述评、分析西方诸哲学流派时，为我所用的明确态度、开放的心态以及非常敏锐的剖析力，在研究音乐美学元理论的精辟见解，在进行史学研究时音乐本体分析的深厚功力和广阔的文化视野，在阐明艰涩难读的西方理论深入浅出的文风都在学界产生深刻影响。您主持中央音乐学院工作近10年所形成的办学纲领、管理模式、学术风范、人才梯队，在全国具有示范性的作用；您所培养的音乐美学、史学博士成为该领域的重要学术骨干。

冯：是啊。在前面的交谈中，我们已经聊到了于先生在音乐美学、音乐哲学、西方音乐史以及音乐学分析方法、音乐教育等方面的贡献，下面我们想就于先生的学术精神、学术特色、学院工作、音乐美学学会工作以及学问人生、审美人生与人格魅力等更为广泛的方面进行交谈，以便使读者对于先生有进一步更深的认识。

于先生，您在一些关于学科建设与人才培养的文章以及为朋友的著作写的序中，特别提倡对事业的热爱和甘于寂寞、默默耕耘的精神，我们认为这正是您自己的写照，能谈谈这方面的体会吗？

于：你们的评价，对于我来说是过誉了。音乐学这个学科深似海洋，其中那么多子学科，我不过只是涉猎其中的很少一部分，所以谈不上什么"领军人物"。其实你们提到的这些，都是我既很难真正完全做到、但又确实是我在学术上追求的目标。在主观上，我的确是有意识地要求自己在这些方面上能达到比较理想的境界，但理想终归是理想，我深知在实践中自己距离这样的境界还差得很远，而只能说这是我终生努力去实现的目标。音乐学同音乐创作、音乐表演不同，它毕竟是一项寂寞的事业，我在一篇谈到一个音乐学者心境的文章中曾说："这里永远不会有什么令人注目的社会效应，更不会有任何经济效益，也命中注定不会有多少人去真正关注它，但这一切都不能阻止我去追求它。每当做了一点什么，在苦涩和寂寞中我感到一种内心的充实和慰籍，这也许是任何其它东西都无法给予我的。"这是一个把音乐学当作自己终生事业的人的心里话。

冯：这种寂寞而内心充实的学术生活实际上已经成为您的一种生活方式、知识分子的存在方式。音乐学是寂寞的事业，需要沉潜的功力，而不是对虚名的渴望，于先生这一辈人为我们年轻学者做出了榜样。

于：音乐学这个事业本身就是一个寂寞的事业。你必须是不管有什么效益，甘愿终身都在书房里寂寞地工作。你想想，出一本书要写多少年？而一本书出版后，又能有多少人有兴趣去读呢。我前面提到的那位著名原子物理学家的那句话"我们的净价值就是得到圈子里同行们的一点称赞，我就满足了"（大家笑）给我的印象很深。我在一次访谈中告诫过青年学子们说，如果你们将来要想得到名和利，就不要跨入音乐学这个专业。

冯：(对着一起来的两院校音乐美学研究生说)所以在座的几位同学好好想想呀(大家笑)。

罗：其实您的著述涉及的内容就特别丰富，也让后学无法穷尽。在重读您的著作时，我们感到您的研究充分展现了开放的心态与敏锐的剖析力的统一，准确的本体分析能力与广博的文、史、哲知识、广阔的文化视野的整合，这种优势对音乐学研究会产生一种什么样的化学效应？

于：音乐是一门以声音为手段的非常感性的、距离概念因素最疏远的艺术，而音乐学则是一门建立在纯属以概念为手段的理性思维基础之上的学术。这是音乐学家们所不能不面对的困难事实。出路只能是：将建立在审美体验基础上的音乐文本分析，同音乐赖以产生的社会、历史、文化的背景和条件二者真正融为一体、相互参照，从而对音乐现象的考察中实现既是感性体验，又是理性观照的辩证统一。正如我在一部对一位作曲家的创作做个案研究的专著的导言中曾经谈到的："真正的音乐应该是生命体验的真实袒露，是心灵—情感的一面镜子。我认为，要阐释它的深层内涵，至少要通过两个无法绕过的程序：一是要深入了解作曲家在特定时代、社会、文化环境下所处的具体境遇、他的整个心路历程，特别是他的情感体验，而对这一切的确切把握只能建立在相关的第一手资料的基础之上；二是要深入到音乐文本自身，也即声音层面上的乐音结构体本身，因为任何精神性的内涵只能通过对音乐文本本身的透视才能得以阐释。"在我看来，无论对音乐的历史研究，还是美学探讨，在某种意义上都不能不具有音乐批评的性质。恩格斯提出的从美学的观点和历史的观点出发，是评论一部文艺作品的"最高的要求"这一论断，对于作为一个从事音乐学工作的我来说，无疑是一个非常重要的启示。

冯：就审美体验与历史分析、音乐文本分析三者的结合来看，中央音乐学院的研究情况如何？

于：从我们音乐学院来讲，人们在这方面的视野还比较窄。就音乐学系的技术理论课程的教学内容来说，还有待改进。以和声课为例，学生学习的是最基础的和声知识，这当然是绝对必要的，但是，对于音乐学专业的学生来说，显然是不够的，因为缺乏和声风格发展的历史知识，音乐分析的能力就显得不足。

上个月在中国音乐学院召开了全国的和声复调教学研讨会，非让我去讲一讲，我讲了一些我的看法。我介绍了我在上面提到的华沙大学音乐学系和声课程教学的情况。其实全国来北京参加这次会议的老师们，他们的教学对象大部分是音乐教育或音乐学方向的，作曲专业的只是少数人。他们之中的不少人似乎也同意我的看法，但是实行起来很难。

罗：可能习惯了，循轨思维很难一下子改变的。文风也是您一直关注的问题，在这方面您起到了表率作用，您在述评西方现代哲学艰深晦涩的理论时，是如何做到深入浅出，把读者引进深奥玄妙的哲学殿堂的？

于：在我的阅读经历中，对“文风”问题感触颇深。我一向对德意志民族的学者（无论是历史上，还是当代的，也无论是哲学—美学领域的，还是音乐学领域的）的学术深度非常敬佩，但对他们中一些人的晦涩文风却不敢恭维。我在撰写一部关于现代西方音乐哲学的专著中讨论阿多诺的章节时，这位思想大师的文风之艰涩让我吃尽了苦头。为了能对他的理论思想做一个比较准确完整的评述，我不得不用大量的时间和精力将他的《新音乐的哲学》一书中的许多重要部分译成中文，反复琢磨，否则便很难确切地把握他的思想脉络和内涵。我所佩服的这位阿多诺却在文风问题上给了我一个反面的警示，而在这方面，胡塞尔、海德格尔等人则有过之而无不及，虽然他们都是了不起的哲学大师。在文风上使我受益匪浅的有两位学者，一位是朱光潜，另一位是卓菲娅·丽萨。前者翻译的黑格尔《美学》使我看到他是如何将一部艰深、难译的经典译得如此通顺易懂、行文流水，而又忠实于原意；而我在翻译后者的论著时，她在表述自己学术理念时的那种朴素的文风，使我很少遇到障碍，在文风上给了我深刻的教益。我一直认为，一般来说，凡是真正透彻的原理，即使再深刻，当它被表述出来时也不应该是晦涩得难以理解的。理论文章做到深入浅出，委实不是一件很容易的事，它首先要求我们把将要论述的问题想透彻，然后用尽量朴素的语言，平实地表述出来，不玩弄概念，切忌“浅入深出”。

冯：于老师自己写的东西很深刻，读起来却不费劲。

于：不费劲么？

罗：也不是说不费劲，理论上的东西还是需要费劲的思索，但是在文字表述上平实流畅、明晰生动，不会说是玄而又玄，人家越不懂，我就越高深。

于：我觉得应该力戒“浅入深出”。

冯：您刚才讲的德国哲学家的风格是不是深入深出（大家笑）？

于：阿多诺的名著《新音乐的哲学》内容丰富、深刻，但他的文风确实令人生畏。二百多页的书里，除了划分若干个大的段落之外，文中根本不分行，页面上黑压压一大片，读起来实在头疼。

罗：冯效刚在一篇文章中，就谈到您写作的文风和特点。

链接 14 冯效刚《选题切中时弊，分析透辟入理——评于润洋〈“浮瓶信息”引发的思索〉的写作技巧》：

选题切中时弊，分析透辟入理，学理圆满，论据有力，为音乐学研究及论文写作提供了一个范例。①

---

① 冯效刚《选题切中时弊，分析透辟入理——评于润洋〈“浮瓶信息”引发的思索〉的写作技巧》，《南京艺术学院学报》2007年第1期，第71页。

罗：您在中央音乐学院任教50年，在院级领导的位置上消耗了9年时光，这对学院来讲是需要，对一个学者来讲是一种牺牲，在行政管理上你的感受与体会是什么？您认为让有才华的学者当领导这种安排有什么利弊吗？

于：这9年的时光，大概正是我一生中应该集中全部精力在学术上发展自己的时光，人生中能有几个9年呢？虽然这9年中我没有完全脱离教学和科研，在力所能及的情况下也还做了一些事情，但一个人的时间和精力毕竟是有限的，说是做出某种"牺牲"也不为过。更何况我这个人在气质上基本上是个书生，缺乏行政工作的能力和兴趣。但生活就是生活，在许多情况下，人很难自己作主。九年的行政工作中，我对自己的工作要求是简单的"少说多做"四个字。如果说有什么"利弊"的话，这"弊"是在所难免的，而这"利"或许就是我为培养我的母校尽力做了一些我能做的事，使我在感恩心理上得到些许满足。

罗：中央音乐学院的师生员工对您在院领导岗位上的工作，给予了充分的肯定：

链接15　舒咏梧《求实进取，开拓学院教育事业新局面——于润洋与中央音乐学院》：

于润洋在担任"中音"正副院长的近十年间，为该院在改革开放新时期的发展，做出了卓越的贡献，今就其荦荦大端概述如下：

一、高展远瞩，明确提出改革开放新时期"中音"办学的指导思想和总目标。

二、继往开来，不断总结创新，实行办学新举措。（1. 制定任期目标的四年规划，也就是以他为首的"中音"领导班子的施政纲领。2. 始终坚持社会主义的办学方向，把学生思想品德教育放在首位。3. 正确处理一般文化、音乐文化素质和专业主科的关系。4. 率先在艺术院校中推行学年学分制。5. 不断开拓新学科并加强对科研工作的领导。）

三、民主办校，政通人和。（1. 坚持民主办校的作风。2. 全方位对学校进行科学管理。3. 以身作则，带头实干。）①

罗：从上文的介绍，可以看出您作为院领导对中央音乐学院从宏观的设计到具体的每一项改革措施的制定、落实都考虑得十分周详，您的这种办学纲领、管理模式、学术规范，不仅对中央音乐学院的发展有重要意义，对全国其它院校的改革都有示范作用。记得您在谈到人生最难忘的时刻，两次都与担任院长相关。

---

① 舒咏梧《求实进取，开拓学院教育事业新局面——于润洋与中央音乐学院》，宋学军、王凤岐主编《中央音乐学院学院史》(1989—1999)，院志编辑部2000年编印。

于：对，第一次是我当院长的最后一年，莫斯科音乐学院120年校庆约请我出席。庆典大会上，来了全世界的那么多音乐学院的院长，但只给了四位院长在庆典大会上发言的机会，其中有我一个，另外两位来自德国，一位来自是美国。这体现了对中国的音乐教育、对中国的音乐学院的尊敬和评价。这是一次我永远也不会忘记的庆典，我为中国的音乐教育和中国的音乐学院在国际上的崇高地位感到骄傲。

罗：而且我觉得您还不只是中国的代表，还是东方的代表。

于：另一个我一生中难忘的时刻是，我离职前在领导班子和党委会上宣读我自己写的九年工作总结，读完最后一句时，我失态地控制不住了自己的情感。

罗：是一个完满的句号。

于：也不太完满。

罗：我们认为已经是很完满了。您担任中国音乐美学会会长有八年之久，从学科建设的宏观构思到具体计划的实施都殚精竭虑，为学科的发展做出很大的贡献。我们很想知道这方面的情况。

于：应该说，中国音乐美学学会是一个学术气氛非常浓厚的学会，学术——永远是会员们执着追求的目标，作为一个学会，它有自己的风格。我回忆起最早的一次聚会是在广州，那时还只是音乐理论会议中对音乐美学有兴趣的人自愿组成的一个小组。经过近30年大家殚精竭力的努力，由不到十个人的小组发展成今天百人的学会，已经成为我国音乐学术团体中很有影响力的一支学术力量，对推动中国音乐美学学科的建设和发展，发挥了重要作用，做出了自己的贡献。我还清晰地记得，在北京平谷举行的一次年会上，已故何乾三教授充满激情的总结发言的情景，那种对音乐美学学科的热爱和使命感，鼓舞了全体与会同仁。如今特别令我欣慰的是，新一代的音乐美学家们已经成熟，他们作为一支新的学术团队已经崛起，成为学会的核心力量，中国音乐美学事业的发展前景令人鼓舞。

罗：韩锺恩作为学会秘书长与您共事多年，他对您在学会的工作感受很深。

链接16　韩锺恩《记忆：我和于润洋老师》：

我在辅佐于老师执行学会日常事务的8年(1992—2000)时间里，他给我的印象是，对学会工作和学科发展有深谋远虑，常常就大局发表重要意见，而具体事务又放心放手让秘书处执行。另外一个值得称道的是，他当会长决不图虚名，非常实干，我们秘书处有事请示他必有回应，而且他还特别尊重我们的工作，重大事情除了开理事会之外，还经常和秘书处一起商量解决办法。2000年当他决意退出会长职位的时候，有人劝他挂名留任，具体事务让秘书处办理，他说：要么不做，要做就要真做，我现在手头有许多事情要做，恐怕顾不上学会事务，既然如此，不如全身退下。我想，这种对事业负责也是对自己

负责的精神是值得吾辈好好学习的。①

罗：您卓著的研究成果和在学会的领导工作促进了国内音乐美学的发展。在您思索人生体验问题时，我们感受到学问人生的丰富色彩。您说过您的人生格言是我国古代的两位伟大思想家的两句话："非淡泊无以名志，非宁静无以致远"（诸葛亮）；"路漫漫其修远兮，吾将上下而求索"（屈原）。

于：我在自己日记本的扉页上写下了这两句话，让自己铭记。在路漫漫中求索是我自己的人生追求，而不淡泊就不能明志，不宁静也就无法致远。这是中国人了不起的智慧。

罗：您平常喜欢阅读哪一类的书刊？您最喜欢的文艺作品是什么？您有什么业余爱好？您平常的休闲方式是什么？您喜欢旅游吗？您对哪里的景色和人文环境印象最深？您认为什么样的人生和生活方式是最有意味的？

于：我平时喜欢看人文—社科类的书刊；最喜欢的文艺作品是唐诗宋词，鲁迅的杂文，有时也喜欢看看高质量的推理小说。在业余时间会观看一些真正有艺术价值和思想价值的电影，特别是题材严肃的历史影片。在闲暇时，安静地、随意地翻阅自己喜欢看的书刊，聆听自己喜爱的音乐作品。我当然也喜欢旅游，在国内我到过的印象最深的地方是黄山和张家界，前者的秀美和后者的峻峭让我迷恋和震撼。我认为最有意味的生活是在自己的书房中安静地读书，在课堂上认真地教书。

罗：从您的这些爱好中，我们不仅可以体会到您的学问人生的轨迹，也可以感受到您人生中审美的诗意。姚亚平在写给我们的邮件中，也谈到了您在学问人生和审美人生上的情趣。

链接 17　姚亚平《我的老师于润洋先生》：

就我对先生的了解，他其实有非常感性和情感化的一面，他内在的本真其实非常音乐，有好几次，我们几个学生与他在家中小聚，他都给我们放他钟爱的音乐，有深刻的交响乐，也有昔日他熟悉的苏俄歌曲，一谈到音乐，话语之间对音乐的热爱溢于言表。对于于先生来说，他发自内心的喜爱音乐，但又赋予自己庄严的职责要解答音乐的秘密，因此在他的身上，贯穿着音乐的逻辑和哲理思考与对音乐本身的感性体验，二者之间也许并非完全相安无事，和谐相处，但是哪一个伟大的音乐思想者不是更能深刻体会二者之间矛盾的人？他现在的所想所为，一定是在一个更高的境界。音乐的最高答案也许要回归于感性之中，但这种感性，已经溶解了理性和哲学。在我心目中，于先生永远是

---

① 韩锺恩《记忆：我和于润洋先生》（特约稿，未刊），韩锺恩 2010 年 2 月 13 日发给罗小平、冯长春的邮件。

高高在上的我的精神向导，我时常会问，先生会怎么想，怎么做？我总是在注视他，思考他，追随他。①

罗：在中外历史中，您最欣赏哪一些人物？您最不能容忍的社会现象和人性弱点是什么？您最欣赏的人格优点是什么？

于：我最欣赏、也是最敬畏的人物是马克思、爱因斯坦和鲁迅。最不能容忍的社会现象和人性弱点是虚伪，最欣赏的人性优点是诚挚和质朴。这既是人最容易做到的，也是人最不容易做到的！

罗：对对，现在这个诚信丧失的社会，要做到诚挚真的很难，真是！

于：质朴也是，关键是：别把自己太当作是一回事！这点很重要。此外，人不能没有敬畏之心，而当下对于许多人来说，似乎已经没有什么值得他们所敬畏的了。

冯：现在好多人提到鲁迅，都觉得鲁迅了不起。

于：是的！作为那个苦难时代的中国人，鲁迅先生充满了激越和悲愤，除了他的经典小说之外，我特别喜欢他晚期的杂文。

罗：从您欣赏的人物和欣赏的人性优点，我们同样可以看到您的人生坐标和人格特征。非常感谢您接受我们的访谈，支持我们的工作。祝于先生健康、长寿，期盼您的新论著和新译著早日出版，促进我们的事业更上一层楼。

于：很高兴和你们交谈，祝你们事业有成！

---

① 姚亚平《我的老师于润洋先生》(特约稿，未刊)，姚亚平2010年4月18日发给罗小平、冯长春的邮件。

第二章
音乐哲人——王宁一



王宁一：1939 年 5 月生，江西南昌人。音乐美学家、音乐评论家，中国艺术研究院音乐研究所研究员。先后任中国艺术研究院音乐研究所副所长、中国音乐美学学会副会长、《人民音乐》编委等职。1993 年获国务院颁发的政府特殊津贴。主要成果有《概念的漩涡——王宁一音乐学术论文集》、《20 世纪中国音乐美学》(主编)等。

王宁一的音乐美学研究素以眼光敏锐、观点独到、逻辑严密、长于思辨而文质相谐、讲求历史与逻辑的统一而著称；其音乐评论文章大都立足音乐本体，从音乐分析着手，又能从具体问题上升到一般美学原理的概括，同时富于辞采，深刻而不失生动。在这些学术特点中，最为突出的一点是王宁一对马克思主义辩证哲学的超强的驾驭能力以及将唯物辩证法始终贯穿于音乐美学的研究方法，王宁一因而享有"音乐哲人"的美誉。

访谈时间：2010 年 5 月 8、9 日上午。

访谈地点：北京王宁一寓所。

寄人篱下的童年

冯长春(以下简称冯)：作为您的学生，在我的印象里，我还是第一次这么认真地和您做一次访谈。读研究生时，我们好像只谈跟专业有关的事情了，很少涉及其

它话题。我毕业后这么多年，每次见面倒是有时会听您谈起自己的人生经历，但往往不过是顺便提起而已。今天借这个访谈的机会，我想问您的第一个问题是：谈谈您自己吧，从您记忆中能够想起的时候谈起，好吗？

罗小平（以下简称罗）：对，这是我们很感兴趣的事。

王宁一（以下简称王）：我是1939年5月28日出生在江西省南部一个小镇上。人在四岁以前多半是没有记忆的，因为语言还没有很好地形成，没有语言就没有记忆。但是我仔细回想啊，有知觉，有一种表象。我记得两个东西：一个是在阁楼里有一张床，就我睡的那个小木床，这个记忆有，但是没有人物，父亲、母亲都没有，就有这么一个印象。

罗：很模糊啊！

王：就是这么个情况。还有的记忆就是掉了一只鞋。这个为什么会留下印象呢？是因为我当时曾经挣扎过，挣扎着想引起大人注意。我仔细回想，可能我生活的年代是抗战年代，天天躲着空袭警报，大人抱着孩子往防空洞里跑，掉了鞋，掉了什么的也顾不了。紧张的奔跑，奋力地挣扎，用一切可能的手段，（肢体、声音）作出了一次有意味的传通。透过意念、目的、手段，思维和语言似乎都已呼之欲出了。对于这个生命来说，自然会是记忆深刻的。4岁以后，5、6岁吧，有一件大事我印象最深刻，就是日本鬼子投降。我妈妈告诉我，我外祖父（我是从小跟外祖父在一块生活）说不当亡国奴，不发国难财。他是一个做肥皂的小业主，在日本人打到南昌之前，就领着全家逃亡赣南，这我也有印象：小独轮车雇了一个伙计，一边是我姥姥，另一边是我自己，这么逃难的。到了赣南的一个什么地方啊——是泰和还是宁都？反正有这么一个地方。日本鬼子打到南昌了，但到南昌以后他们兵力不足了，就没有再前进，所以我就没有见到日本人，但是日本人的那个"余威"是在脑袋里的。有一天晚上，霹雳乓啷霹雳乓啷……由远到近的枪炮声，全家惊慌失措，觉得可能是日本人打来了，关窗户啊，堵大门哪，现在我还记得，用两个桌子把这个门给堵起来。现在想挺可笑的，真要是日本鬼子打来，你堵上有什么用，但是确实是那种惊慌失措的状态，我也就在这种惊慌失措当中昏昏欲睡了。记得第二天，一推开门，满地的烟花爆竹，日本人不但没打来，墙上贴的是红红绿绿的标语。

冯：日本人投降了！

王：无条件投降了，现在按我们的历史知识知道那是8月15号，或者是9月3号这个时候——传到江西可能晚一点。反正就是在这个时候，一场虚惊。

罗：您那时候几岁？

王：5、6岁吧。

冯：看来王老师打小儿记忆最深刻的是抗战时兵荒马乱的岁月。

王：是啊，这是一个时代的结束。第二个记忆是解放军进驻南昌，一队队过大兵，跟现在电视剧《激情燃烧的岁月》里的那个景象差不多，但是没有那么漂亮。

冯：电视剧跟真实的生活感受还是不一样的。

王：对啊！艺术还要提高一点，不会太难看。然后就是解放军进驻我们学校，我那时候读四年级，解放军教了我很多歌，很多革命歌曲很快就学会了。要说有什么音乐记忆的话，第一个记忆是对革命歌曲的记忆。可谓生在旧社会，长在红旗下。我们那个时代不像现在，四岁就学钢琴了，那是不可能的，没有那个条件。

冯：5、6 岁后您就大唱革命歌曲了，呵呵。

王：解放那年我 10 岁，很多歌当时一学就会，当然比现在的童星是比不了，毕竟在那个年代我算是学得比较快的一个孩子。

罗：最早的音乐启蒙是革命歌曲的教育。

王：是啊，这就是我最早的音乐教育。家里呢，舅舅会唱两口京戏，是个票友，他票过京剧《黄鹤楼》，我看他演过，周围有戏园子，有瓦子角、勾栏瓦舍那样的地方。看杂耍，看地方戏，看木偶剧，这些也算是我最早的一种音乐启蒙。看了武松打虎就弄个老猫当老虎。反正我们那个时代，对音乐的感受就是这些，没有什么专门的音乐教育。

要说音乐上的启蒙教育，我唯一要说的音乐老师是我 1952 年到了东北——你看我的自传知道我的那段历程。我 1952 年到东北插班在东北师大附中，师大附中教音乐的老师叫吕金藻，他是一个有眼光有才能的老师，懂外文，文笔好，如今已成就为一位著述颇丰的音乐史学家，著有《吕金藻音乐文集》四卷。他给我上了三次课，就在全班宣布"王宁一同学是我们的音乐课代表"。可能我当时唱歌还算不错吧。

冯：您讲的是不是跳跃得太快了，怎么就从赣南一下子到了东北？

王：这中间那么多经历还要讲啊？

罗：您父母是从事什么工作的？

王：我一直是觉得好像没有必要说得这么细，对不对？看我的自传就知道我的来龙去脉是怎么一回事了。

链接 1　王宁一《自传》：

我于 1939 年 5 月 28 日出生在江西省的一个小镇上……父亲谢仲文在江西省建设厅当科员，1939 年到重庆受训，因伤寒病发，死于四川（约在 1940 年初）。据组织上告诉我，父亲那时已是中共地下党员。我以有这样的父亲而感到自豪。可惜他死得太早，我只有十个月，来不及给我任何教育。血肉一躯，名字一个，是他留给我的仅有的遗产。他的早亡还留给了我一个动荡不安的童年……母亲外出求学，而我便由姥姥收养。改姓王。

……1947 年，外祖父、外祖母于四个月内先后去世。当时解放战争已经爆发，母亲杳无音信，我便由舅舅抚养。（舅舅）或许是由于年轻，对我自然谈不上什么爱护，或许还有些感到是多余的负担，对我颇有些厌烦。由于无人关

心引导，学习也就特别的糟。全班四十个同学，我的成绩总在三十六名以下。那时的老师实行体罚，少不了手心也要尝尝教鞭的滋味。我对这样的教育本能地觉得反感。有时就干脆逃学，到南昌市的“瓦子角”去听说书、看杂耍。有一次，班主任向家里告了我一状，等待我的还是老一套——鞭打加饿饭。总之，我那时觉得家庭和学校都在和我过不去，在这个世界上，没有谁是关心我的。我朦胧地意识到，我不喜欢那个世道。

1950 年……经联系，我的三叔同意照管我。我就被送到江西南部的赣州市去了……我慢慢也大了，懂得了什么叫寄人篱下。在家里我成了一个沉默寡言的人。处处要看他们的脸色行事，回家就闷头干活、带孩子，生怕出什么差错。

1950—1951 年我在南临小学上六年级，1951 年小学毕业，因成绩全校第一被直接保送到市立中学读初中。这两年，我是少先队的大队长，学生会的文娱部长。在老师的眼中我是个早熟的孩子，敏于接受新事物、新思想。配合抗美援朝、民主改革、三反五反，参加过不少宣传活动。如演《谁养活谁》、《兄妹开荒》、《鸭绿江上》，到居民组教歌、宣传。市少儿部对我也很培养，经常让我做少年儿童代表发言，参加大会主席团，他们去学校检查工作，有时也带上我，还故意提出一些问题要我独立思考。这一切使我受到了许多锻炼，懂了不少新鲜的道理，提高了革命觉悟。可以说吧，作为家庭里的孩子，我是个多余的孤儿，作为党的孩子，我简直就是个宠儿了。家庭没有任何我可留恋的东西，只有党才是我的母亲。

1952 年 9 月，经吉林师范大学党组织的说服和帮助，我的继父同意把我接来抚养。13 岁的我，独自一人北上，旅行五千余里，历时十余日到达了吉林省长春市，加入了一个新的家庭。①

冯：我在读王老师自传中关于童年生活的那些文字时倍感心酸，这样一个动荡不安而缺少关爱甚至不乏冷遇的童年是我先前没有想到过的。我想起托尔斯泰说过的一句话：幸福的家庭都是相似的，不幸的家庭各有各的不幸。我也因此似乎明白了王老师宽厚待人、淡泊名利同时具有坚强意志的人格是如何养成的了。

罗：也许大家都没有想到，在这样的环境中长大的您后来成了一名音乐家。您刚才一下就说到了学音乐，可是根据您现在这种思维的习惯和能力，我们猜想您的文化课在中学应该是不错的吧？

王：我几何、化学学得好，但代数、物理学得不好，演算经常出错误。我当时考了东北音专，一个老师问我：“你考哪儿了？”我说：“我考东北音专”。“银专呐！”他把音专听成了银行专业，“你学习不错呀，怎么考‘银专’啊”？我说是东北音专……

---

① 王宁一《自传》，1980 年手抄本第 1—9 页，未刊稿。

那时还是万般皆下品，惟有大学高，考中专就等而下之了。我还是讲我的那个老师和怎么考音专吧——

罗：好啊。

自作主张考入音专

冯：考音专的事情我记得王老师跟我说过——没告诉家里，是自作主张，对吧？

王：是啊，我也没有想到会考东北音专附中。1954 年初中毕业十四五岁嘛，不懂事，也不会设计自己的将来，就是随遇而安，碰上吕金藻老师。那时候满墙的招生简章啊，各种高中、技校，什么都有。我很茫然，不知怎么报考。这时候音乐老师吕金藻在教室里，他也转了一圈，他看见了东北音专附中的招生简章，然后就去把我叫了来，说："王宁一，我看你可以报考，你的乐感比较好。"就这样我报考了东北音专。

罗：那要是数学老师走过来，说你应该报数学，可能你就报别的了。

王：那也不一定。

罗：偶然性决定了您的必然性！

王：比较说来觉得自己还是喜欢音乐，还算是有点特长吧，参加了很多演出。吕金藻老师的一句话，我现在一辈子都记得他，就他这一句话引我走向了音乐之路。至于没告诉家里，也不是什么深谋远虑，10 个月死了父亲，13 岁才见到妈妈，寄居在不同监护人膝下，从来就没有什么家庭观念。偶得老师指点，多少有些想摆脱家庭的倾向，但是否考上不得而知，所以不想说。

冯：具体考试过程是怎样的？

王：考学那时候我才 15 岁吧，个子很矮，像个孩子似的，但我嗓子很好，小童声，很脆亮，班级的老师还经常夸我。当时考试也很简单，指定一个歌，自选一个歌，结果指定的歌就是我自选的歌——《草原上升起不落的太阳》。唱完歌又唱了一条视唱，里面有一个升 fa 我还记得。拍着巴掌，做了一些节奏模仿。就这些吧，很简单的。但是报考的人挺多，七八十人吧，拉大提琴的、弹钢琴的，都挺牛的，我什么都不懂，什么也不会，但是老师还就看中了我了，好多会拉提琴的、弹钢琴的都被淘汰了。

罗：这大概是看到了您是有音乐潜力的。

王：决定想录取我的时候有一次家访，要征求一下家长的意见。因为东北音专附中在沈阳而不是在长春。家访的来了，家里才知道我考上了东北音专。我妈妈一听就表示不同意，觉得我太小，一口就回绝了。家里不同意我就大闹了一场。适逢杨青叔叔（一个很有名的心理学教授）来串门，他比较民主，说应该尊重孩子的选择和志向，我妈妈也觉得有道理，就给我写了一封信带着去找音专老师。老师看完后冷淡地说等通知吧，弄得我心里七上八下的，幸亏我去的及时不然就录取别人

了。我当时正是变声期，考的时候嗓子还行，考上之后就倒仓了，全班都知道王宁一是破锣嗓子，根本就不行，所以就没有学声乐。

罗：改学作曲了。

冯：当时是先学的钢琴吧？

王：钢琴也学，曾经想叫我学长笛，因为音乐会上听了班上同学于继学的长笛演奏很欣赏，教导主任张虔老师从专业设计的角度考虑正缺一个学长笛的，听说我喜欢，就决定让我学长笛。学了一个月，练得两手指头起泡，苦的要命。后来我想来想去，就去找老师说不学了。我找了两个理由：一个是牙不好，我十四岁时门牙就摔掉了一半，靠钉子钉上的。另外我的肺不好，得过肺结核。结果就不学了，改学作曲。

冯：您的音乐美学研究素以善于思辨、逻辑缜密，尤以从辩证哲学的角度谈音乐美学问题而为人所称道，这是否与您中学、大学时即喜欢读哲学著作是分不开的？大学时您甚至连续两年提前听高班的哲学课。能谈谈您当时对哲学的爱好吗？

王：是提前连着两年听了哲学课。哲学是一门智慧之学，我一接触哲学就觉得它对我有吸引力，很开脑筋。而且，前面说过，我几何、化学学得好，但代数、物理学得不好，解法都对，演算经常出错误。我这个人动手能力不强，但思维能力还行。我现在的数学程度还是很差，但是我觉得它锻炼了我的逻辑思维。因为、所以——因果联系，让看似不同的东西等同起来——推论的能力。我觉得很有意思。哲学也是这样，所以学得比较认真。每年总复习的时候，一帮女同学就拉着我叫我帮她们复习、回答问题。都认为我学得好，但是我的考试成绩往往不好，这在我的脑海中也留下了很深的印象。老师看了卷子后说：你答得都对，但怎么就不照我说的答呢。他有他的标准答案。我为什么要照你的答哪？我针对的是你的问题，是切题的。而标准答案往往并不是那么严丝合缝。所以就不照着答。

冯：那时就不循规蹈矩啊！

王：那个时候已经长大了，我也不说什么，就笑一笑。一直到后来，我给研究生班上课的时候，搞美学讲座，我就跟大家说：我不要求你们背我的结论，用不着背，我的观点也不一定都对，你们完全可以有不同的意见，我认为只会照老师讲的来回答的学生是平庸的学生，能够说出不同意见的学生是好的学生，而能够驳倒老师的学生是最好的学生。

冯：能够这样要求的也是最好的老师。

王：说实在的这是对二十几年前憋在心里的一种情结宣泄，多年的媳妇熬成婆，这回我当老师了，我决不再这样对待学生，呵呵。

罗：对平庸老师的一种抗议。

王：所以我讲完音乐的内容与形式那篇文章以后就给大家出了一个题目：“就

内容与形式的相互关系与王宁一同志商榷”。都要写，有不同意见最好，有批评意见我最欢迎。好几个学生都写了，我说你们可以不给我看，可以去公开发表。费邓洪和孙川的文章都发表了，挺好的。至于后来有人说我是死要面子，说实在的我这个人最“没脸没皮”了，学生去写反对我的文章，这不是好事吗，一点不觉得丢面子，我觉得那是我的成绩，是我的长处。要是培养出来的学生都只会说老师的话那才真是教育的大失败。后来讲音乐美学的研究对象那个问题的时候，班上各种专业的都有，美学专业的学生很少，史学专业的、民族音乐学专业的多。我出的问题是："试述你所研究的领域的研究对象"。通过这个问题你要告诉我你的研究对象是什么。我所说的那些结论并不重要，只是希望他们能学到一点方法，一种驾驭问题的能力。由我的学生时代印象深刻的一件事说到这些，扯得太远了。

冯：您上中学的时候就这么喜欢哲学，后来您在音乐美学研究当中所表现出的超强的辩证思维、思辨能力，应该就是从那个时候打下了一定的基础吧。

王：是。学音乐美学是很晚的事情，但是思维能力是从小就形成的。我喜欢对任何问题都要问个为什么，这个习惯在文化大革命中吃尽了苦头。

冯：中学是树立理想的阶段，大学是努力实现理想或为理想奠基的阶段。从李曙明先生写的文章中可以大致看到您的大学生活是丰富多彩的。您是哪一年升入大学？

王：1958 年 8 月直升本科，进沈阳音乐学院作曲系，那时学校已改名为沈阳音乐学院。本科是五年制。

冯：那时学作曲的生活还记得吧？

王：那当然记得了。当时的和声老师是李一贤，复调老师是于行，配器老师是秦咏诚、霍存慧，作品分析老师是薛金炎，作曲老师有雷雨声、竹风、秦咏诚、霍存慧等。不过我是个失败的作曲家。

冯：没有成为作曲家。

王：没有。作曲是一种才能，教不会的，叫我讲我可以讲得头头是道。说让我写一个曲子，未必写得很好。

罗：但是您还是写了不少。

王：写是写了不少，也不是不能写。

冯：写过两百多首各种体裁的音乐作品吧，现在是不是都没了？

王：要没有那个天才啊，碰死得了，一点办法都没有。作曲是一种才能，这真是音乐美学应该研究的问题。我不是说不努力，我很努力，但是我最后写来写去觉得不行，没有李劫夫那种才能，也没有王蒙那种一个词可以说出十八种表述方法的本事，那就是一种才能。这种才能不是人人都具有的，我这说的不知道对不对，我的体会是这样的，这是从工作实践中得来的。我可以分析得很清楚，我给学生改作品我改得特来劲。我能把那好东西都发挥出来，能讲得清楚，但最后还是觉得我作

曲才能不够。

罗：那是您拿李劫夫做标准了。

王：那当然了，那是些大家。

冯：那时候写的作品，我原来上学的时候还听您说过，不是还唱过吗？

王：那当然了，是唱了。但我最后自己总结就觉得我创作的才能不够，没有那种出类拔萃的才能，但不是说我一点不行，也能写，不是不能写，但是再怎么使劲也不行。

冯：后来您的毕业作品——交响诗《铁窗诗颂》，是吧，演奏过吗？

王：演奏过，就在音乐学院。我毕业以后，霍存慧老师给我来电话，说学校里要演奏这部交响诗，要我把总谱寄回去，我就连夜整理。寄回去以后学校里还真演奏了。据说反应是比较革命化，民族化不够。接着很快就文化大革命了，文化大革命中总谱给我弄丢了，后来我想起来去找霍老师，他说："嗨，那就是个念想了。"找不着了。他那个时候也是被打倒的。

罗：也没有留下音响。

王：没有，我自己觉得不怎么样。

罗：因为您是要求太高，不过这样也好，音乐美学界就多了个名家了。

王：哪里，后来我是经过比较，认定自己好像从事理论更得心应手一点，觉得比作曲好，作曲感到痛苦，写的时候可能兴奋一下，但是事后总感觉不是一个创作的料。

冯：回想五年大学生活有什么值得怀念？

王：政治运动不断的年代，不想多说了。作为一个不成器的学生我很惭愧，但我永远感谢母校的培养和恩师的教诲。因为我的音乐知识、艺术素养、思维习惯乃至世界观都是在母校形成的。1963 年 8 月，结束了在沈阳音乐学院九年的音乐教育，终于大学毕业了。当时的教务长、作曲系主任，我的主课老师霍存慧给我的评语是：王宁一是九年来坚持学习，在各方面都得到了正常的、全面发展的一个学生。

"文革"中的磨难

冯：王老师上课上得很好。大学毕业后是在吉林艺校教一些作曲方面的课程吧？

王：作曲课、和声课、合唱课、欣赏课我都教过。

罗：据说您好像用记总谱的方法记学生名单，然后一次就记住了。

冯：是在配器课上吧。

王：不是配器课，是和声课。文化大革命把我折腾了一通，1969 年 9 月就把我下放到梨树"五七"干校，1970 年 7 月，又作为筹建清沟五七干校的先头部队到达

清沟地区。从住帐篷、拉犁开荒，到校舍建成，参加了一系列艰巨的劳动。在五七干校待了五个年头，实际是三年半，好不容易落实政策，算是把我找回来了。

冯：在五七干校“接受改造”？

王：接受“批斗”，惩罚性劳动，喂猪。

冯：大概是因为您敢于怀疑最高指示，被打成了“现行反革命”，是吧？

王：按我当时的思想状况，我不可能怀疑最高指示。只是对林彪的“不理解也执行”有些想不通。因为毛主席说过：“共产党员对任何问题都要问个为什么。”觉得两者似乎有些矛盾，曾在与人交谈中说过“两者是个什么关系”的疑问。老实说，当时只是想澄清认识，但在那思想禁锢，对人不怀好意的派性斗争年代，没人能够回答，也不敢回答这个问题。但却认定这是怀疑林副主席，贬低毛主席的反革命言论。为此关了我 8 个月，让我反省交待，最后的提审会上立逼我承认是反革命言论，我争执说：“任何就是一切，包括马列主义、毛泽东思想。马克思主义之所以为真理，不在他创立学说的时候，而在以后被实践证明是真理的时候。所以马列主义是经过人们问过无数个为什么之后才被证明为真理的。马克思主义并没有结束真理，而是在实践中不断开辟认识真理的道路。今后也不是再也不需要问个为什么了。对马列主义、毛泽东思想不但要坚信，更要理解。理解就是问个为什么。”工宣队长象是第一次听说人是猴子变的，以为那一定是在骂祖宗那样，拍着手说：“这就够了，这就够了。到现在还坚持反革命立场。”一位造反派连着念了好几条他刚得来的林彪语录，诸如政权就是镇压之权之类的杀气腾腾政变经，一面说一面问，你懂这个嘛？借以耀武扬威。三天之后，军宣队、工宣队、校革委会当众宣布，给王宁一戴上现行反革命的帽子。措词用了“死有余辜”。后来大概是上面不批，为了自圆其说，又改为“犯了现行反革命性质的错误，仍属人民内部矛盾”，接着就把我下放到五七干校去了。说是给“出路”。

冯：我们在李曙明老师写您的文章中看到，您在被批斗期间一面拒听政治辅导报告，一面捧着马列著作自己研读。您还充满乐观主义地写了这样一首诗：

> 轻歌漫笑步征尘，风云雷电伴游魂，
> 只身漂泊何所恋？孤灯“陪斗”夜读人。

王：你说的那是我在干校的事。在干校，又赶上清查五一六，莫明其妙地又把我列为清查对象，拒听报告，写诗自照，猪棚夜读，都是发生在清查，敦促，批斗，喂猪时的事，“文化大革命”锻炼了意志，磨砺了思维，提高了对是非的辩别力，别的都不值得一提了。还是说说你们刚才提到的上课的事儿吧。

罗：好啊。

王：从“五七”干校回来之后就通知我上和声课。那时候刚刚复课，我在上课

前四十分钟拿到了点名册，趁这功夫我对点名册进行了一通翻来覆去的研究。到课堂上我就说："四十分钟以前我刚刚拿到点名册，各位的大号都拜读了，但是符号和形象还没有挂起钩来，所以我需要通过点名咱们互相认识一下"。我就把点名册往讲台上一扔，走到台下，在同学们中间，我说："你们这个班是个管弦班，招的时候就是按一支单管乐队的建制招的，我就按你们在乐队总谱上的位置点名。"这是一种强记忆，那时候我年轻，三十几岁嘛，我有信心能够把这些名字都背下来。我说先点木管组：长笛王俊杰，双簧管黄枕宇，黑管江海岩，大管刘军。点到这里我说，你们班还有叫刘军的是拉大提琴的，你也站起来，他就站起来了。我说以后在课堂上，我就管他叫大管刘军，管你叫大提琴刘军，不要我一叫刘军一块站起来。大伙都乐了。然后点铜管组，"小号"最好记，他的名字叫国际，我就唱了一句《国际歌》里的明亮的号音，一边说一边谈笑风生的。"长号"呐，挺棒的一个小伙子，名字叫林龙，我说你乐器是重武器，但名字很玲珑，玲珑应该是王俊杰。最难记的是弦乐组的，赶快运算操作了一下，几个姓杨的几个姓赵的，几个单名的，几个双名的，然后啪啪啪我都给他点下来了。也不是死记硬背，就是一边谈笑风生，一边那么点。点完了之后我就说："有没有没点到名字的?"没人接茬儿说明都点到了。我说好，你们这支单管乐队就是一架和声机器，所以我们要学习和声学。然后就开始讲什么是和声学，和声与复调、和声与织体的关系等等。最后我偷看了一下手表，赶紧说今天的课就讲到这里。话刚说完，铛——下课铃响了！全体起立热烈鼓掌。全校别的教室里同学都跑过来看。那个时候文化大革命，谁把老师当回事，不是斗就是批，而且都知道回来个"现行反革命"啊。结果一点名把他们给点"震"了。有学生告诉我："我们早就知道你了，没想到你是这样的，上完你的课，大家的印象全变了。"我笑着说："眼见为实，耳听是虚嘛。"

冯：这真是一次与众不同、令人难忘的和声课。看来这事也给您留下了深刻的记忆，您到现在还能这么清晰地记得当时的细节、学生的名字。

罗：您的父母曾被错划成右派，但您没有因此而谨小慎微，反而在文革中敢于坚持真理、不避斧钺。我们在您的论文中，也经常感受到这种对真理执著的追求和坚持的精神。这种品格您是如何形成的?

王："文革"中那些个陈芝麻烂谷子，就不必去讲了。我记得70年代末小平同志说"文化大革命的影响可能30年后还能感觉到"。现在已是46年了，距离那个时候很长了。怎么受骗上当，怎么遭误解，怎么挨冤枉，怎么遭批斗这些事情，都不值得去回忆了，但是它留下来的是对一个人的思想锻炼。我觉得我后来那些文章都和这个思想锻炼是紧密联系着的。

冯：从干校回到工作单位后，您几乎成为单位里最忙的人。

王：据领导说，我是个使用对象，到处拿我填窟窿，经常是好几个任务齐头并进，从未给过我备课的时间。领导有时也不得不承认"王宁一是全校最忙的人"。

当然，无论如何，年终表扬、评什么先进生产者是不会提到我的。因为那是首先要“突出政治”的。

冯：“文革”后期您又长时间被抽调去参加《战地新歌》的征歌活动。

王：是。当时吉林省文化局有一个音乐组，主要任务是征集歌曲，具体管业务的几位同志，从业务上的需要出发，曾长时间借调我去改歌。1977 年当我离开那里时，他们在我的鉴定中写道：“该同志工作中不计名利，修改了大量歌曲，从不署名。我省近年来产生的许多较好的歌曲中，都渗透着王宁一同志的血汗”。作者们称我是“无名英雄”。

冯：“文革”给您一生带来的最大“财富”大概就是进一步在苦难中磨砺了坚强的意志和独立思考的精神。您喜欢独立思考、从不人云亦云的习惯大概在年少时就形成了，但这却使您在“文革”中为此付出了横遭批判的代价。那个年代里能够独立思考且敢于表达自己的思考的人并不多见，而您就是这样的人。对此，李曙明先生在专门论述您的一篇文章中给予了高度的评价。

> **链接 2** 李曙明《漫漫求索路 辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》：
>
> 王宁一个人体验的独特之处在于，当他身处绝境，不是寄信于经验世界的具体事物，而是坚信着真理，而真理只是在大尺度的时空中展现自身。王宁一以纯真的执着追求真理而受到谬误的伤害、摧残，但终于在顽固与坚忍中学会了永存于自然、社会、思维、科学、艺术、人生中的唯物辩证法。当他写下“为着人民的利益，为着那不以任何个人的主观意志，甚至也不以伟大人物的主观意志为转移的客观规律”的誓言时，指导他生命的彻底唯物的辩证哲学之火便照亮了他未来的道路。“时间”终于对王宁一作出了公正的结论。[1]

王：我们这一代人就是这样的。文化大革命是由国家领导人凭他的威信而发动的一场非同寻常的运动，全民族都在这种权威的引导下投入进去，谁都没法负这个责任，甚至连毛泽东也负不了这个责任，当然这个错误只有毛泽东能犯，别人犯不了。你说你要关心国家大事，将文化大革命进行到底，谁听你的，但是毛泽东一说全都起来了。文化大革命我 26 岁，热情的去响应他的号召，一门心思就是毛主席在想什么、说什么、做什么，我做的事情符不符合毛泽东思想，真的，我文化大革命中的一切行动都是在这个逻辑起点上展开的。在我真诚的心灵里为了坚持真理，粉身碎骨在所不辞。如果发现自己真的错了，批斗下放也心甘情愿。我很理解彭德怀宁肯自己完蛋，也忠贞不二的情怀。

---

① 李曙明《漫漫求索路，辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》，《乐府新声》1995 年第 1 期，第 45 页。

冯： 这是那一代人的逻辑吧？

王： 但后期动摇了，十年动乱，错综复杂，千变万化，惊心动魄，天翻地覆。最后，在我心灵里只铸就了八个大字："人民利益，客观真理。"只有它才是恒久不灭，颠扑不破的。所以，我的入党志愿书上最后写下的就是"为着人民的利益，为着不以任何个人的主观意志，甚至也不以伟大人物的主观意志为转移的客观规律。"对此，我坚信不疑，决不动摇。

罗： 您与夫人李奋华是如何认识的？你们彼此欣赏对方的什么特质？你们的婚姻能如此长久，有什么"保鲜"方法吗？

王： 李奋华是我妹妹的同学，妹妹比我小 9 岁，李奋华比我小 10 岁。因为我妹妹的关系，她经常到我家里来，但是差距比较大，她还是个高中生的时候，我已经是大学老师了，所以从来就没有往这方面想过，但是她熟悉我们家，在文革战宣队期间演唱过我的歌曲。等到文化大革命后期了，她知青上山下乡，我去了五七干校。当她从农村调回长春，当时我的现行反革命"帽子"还带着，我已经 30 多岁了。介绍过几个对象都没谈成，我母亲也担心政治问题这个事，但凭做母亲的直觉她感受到李奋华对我的关心，在病重住院期间就跟李奋华说了。李奋华表示愿意考虑。我们只谈了一次话，然后她就去吉林化工厂学习，其间通了十封信，回来就结婚了。

罗： 只谈了一次话，谈了什么啊？

王： 交代我的"反革命罪行"，哈哈！真的就是这样。反正我的那次谈话啊，一般的姑娘听了准吓跑了，但是她没有吓跑，反而听出了别人听不出来的东西，大概是坦白、执着、素养和才气吧。后来我过 60 岁生日的时候，跟孩子们说过，我说你们老爸这一辈子犯过很多错误，说过很多错话，但是有一件事是绝对正确的。他们问："什么事？"我说娶了你妈，他们都乐了。当然带有开玩笑的意思。我说：因为你们的妈妈善良、无私、勤劳、勇敢，她的善良、她的勤劳你们自幼耳濡目染都知道，这不用我说，我就说一件事，她是我带着"现行反革命"帽子的时候勇敢地嫁给我的，就这一点我一辈子都感激她。她当时政治条件不错啊，是单位培养入党的对象呢。

罗： 从现在看您当时的形象也很不错啊！

王： 形象倒不怎么样。在东北人眼里，我是不点儿的个儿，精细的脖儿，戴个大狗皮帽子。那是其貌不扬的。李奋华当时并没有多么高的政治嗅觉，形势看得多清楚——再过两年"四人帮"就倒台了，她没有的；她也没有什么理论，就是凭她的一种善良的本性、直觉而认定我。当时给他介绍军官的，介绍党员的，条件好的很多，她一律不问。他爸爸谈起我时说："我承认他是个好人，有才！但是你跟他这辈子操不完的心啊！一来运动就没完没了。"所以我觉得她凭着善良的本性和直觉判断，很多事情判断是对的，她比我高明。我对孩子说："我当研究生时，你妈妈带

着你们两个人（当然是在岳父、岳母的帮助下）还完成了大学学业。"我对孩子说："你妈妈比我优秀。"很多事情都是她帮助我做的。"四大本"就是在她的帮助下出版的，她当时是现代出版社的财务处长。

冯： 就是那套《二十世纪中国音乐美学・文献卷》。

王： 是。当时有些人还以为这里面有些什么说法，其实就是为了事业。我们编辑了十年，《二十世纪中国音乐美学・文献卷》有非常重要的资料价值。出版社很认真，很支持，我在书的前言里写了。由于出版经费的原因，作者和编辑人员未收取任何稿酬及编审费用。

罗： 这套书跟您夫人的关系，您不讲我们还不知道。

冯： 罗老师的意思是，李老师也为音乐美学这个学科做贡献了，呵呵。

罗： 背后的支持。

王： 是啊。

新时期第一届研究生

冯： "文革"一结束，学位制度恢复了，您成为新时期第一届研究生。那时候怎么就想起要考研究生呢？

王： 那是一定要考的。

冯： 当时快 40 岁了吧？

王： 39 岁，那时不能不走。当时流传一句话："吉林省出人才"，就是"出来都是人才，在吉林省都不是人才"，呵呵。这个有问题，那个有问题，都没法用。所以既然文化部招研究生了，那就不妨去考。但是没有任何准备，我没搞过理论，学作曲的嘛，教作品分析的，这个我是轻车熟路。搞美学?! 没有想到这个问题。但当时想我没有准备别人也没有准备，不妨一试，然后就考了。

冯： 那时候考试怎么考？跟今天的研究生考试不太一样吧？

王： 考试——有答卷，笔试，最后有个口试。郭(乃安)先生、黄(翔鹏)先生、李佺民他们都在。反正考试成绩还可以吧。

冯： 还要演奏乐器吗？

王： 弹钢琴。

罗： "四大件"的基础课都考了。

王： 对，视唱练耳也考了。

冯： 当时你们那一届后来被戏称"黄埔一期"是吧？

王： 是有人这么说。

冯： 当时班里同学还有居其宏、魏廷格老师——

王： 乔建中、伍国栋、居其宏、魏廷格、张静尉、冯洁轩、梁永生、谢天吉、蒋定

穗、何昌林、吴文光，加上我，十二个。

罗： 不同专业。美学专业的还有谁？

王： 就我和梁永生。

冯： 那一年中央音乐学院招生没有？

王： 好像没有。

冯： 就研究院招了你们这一批是吧？

王： 对。那是张庚同志的丰功伟绩吧，后来这批研究生差不多都成了中国艺术研究领域的领头人物了。

冯： 您原来跟我说过，考上研究生之后过了一个学期，郭先生才定下来认为您适合搞音乐美学，是吧？他是怎么发现您适合从事音乐美学研究的？

王： 郭先生是有眼光的。有一次郭先生让研究生每人写一篇民族音乐学的论文，我就写了一篇《从〈洪月娥做梦〉到〈小老板〉——漫谈单出头的演出形式及其改革》。我不是搞这民族音乐学专业的，但当时何芸、郭乃安先生他们评分都很严，大概是都在四分以下，只给我写了个四加，算全班最高分了。郭先生在我的卷子上写了一句话："作者对于问题有自己的看法，而且表现了很好的分析论证能力。"卷子现在还有，可以找出来。因为我对二人转还比较熟悉，在吉林呆了十多年。对这个"单出头"的创腔什么的有我自己的理解。大概这次考试郭先生觉得我还行，当然从所里的建制来说呢，也需要有音乐美学这个专业。矬子里拔大个吧，就选了我，还有梁永生。

冯： 梁永生后来去美国了吧？

王： 去美国了。后来我对郭先生说，我不是理论专业的科班出身，先生对我的毕业论文要求不要太高。写毕业论文的时候，我自己选了个题目，跟郭先生说，我学过创作，搞过创作、教过创作、而且组织过创作，所以选题就想跟我以前的音乐实践联系在一起。文革中组织创作《战地新歌》的时候，吉林省征歌组是张黎牵头，张黎就把我拉去了，吉林征歌组在《战地新歌》征歌活动中每一期的入选率是比较高的。

冯：《战地新歌》现在都还能看到，共5、6册吧。那里边有您的作品吧？

王： 有首儿童歌曲。

冯： 您的硕士论文题目是《从词曲关系看歌曲中的音乐形象》。我在十几年前写过的一篇综述声乐美学研究的文章中曾认为，迄今为止，从这样一个角度谈声乐美学及其相关论题的文章没有任何一篇能够超过王老师。这篇论文是从美学角度研究歌曲创作、词曲关系、音乐形象问题，或者说是通过对歌曲创作的思考深入到一系列音乐美学深层问题的代表作。当时选择这个题目跟您此前的音乐创作经验有关吧？

王： 文章中的一些想法是跟我的创作、教学实践和理论思考联系在一起的。

罗：我后来又认真看了这篇文章之后，觉得它对词作者和歌曲作者的创作都有切实的指导意义，后来产生的社会效应如何？

王：不知道。

冯：文章不是发表在音乐刊物上，是收录在中国艺术研究院的硕士论文集中。

罗：是，这样影响面就小，我觉得很遗憾。

王：本来《音乐研究》编辑来找我，要把我这篇文章发了，但何芸副所长有言在先：你们不要拿出去发表啊，院里要出硕士论文集的。我就循规蹈矩，回绝了《音乐研究》的约稿，结果拖到 1987 年硕士论文集出版才发表，整整滞后 5 年。

罗：没能及时读到这篇文章我觉得很遗憾，因为这类的题目我也写过，关于赵元任的，如果我看过王先生文章后再写的话会好很多。我特别同意长春的评价。

> **链接 3** 冯长春《80 年代以来声乐美学研究一瞥》：
>
> 综观 80 年代以来，对于声乐创作这一具有自身特殊性的艺术创造的美学研究并没有获得令人瞩目的成绩……真正具有独立的美学品格，且至今仍对我们极富启发的文章是王宁一先生 1981 年的硕士论文《从词曲关系看歌曲中的音乐形象》一文。作者从辩证唯物主义的哲学立场出发，从歌曲创作的一对最基本的、既对立又统一的矛盾——词曲关系入手，围绕着“音乐形象”这一中心议题，针对“歌曲中音乐与歌词的一般关系”、“歌曲中音乐形象和文学形象的具体关系”、“诗情与乐情”以及“诗境与乐‘景’”几个互为关联的问题，展开了层层深入、循序渐进的论述……该文并没有停留在对声乐这一特殊的艺术体裁的美学思考上……进而……从对“歌曲形象”这一特殊命题的探讨上升为音乐美学元理论的一般思考，将问题引入到更为广阔的理论视野当中。①

冯：王老师写硕士论文的过程是蛮有意思的，对着录音机宣讲，讲了之后再做记录，一篇硕士论文就这么出来的。您有很强的即兴演讲才能，这从您发表的一些即兴发言稿也可看出。毕业论文的成文方式跟这种能力或习惯有关吧？

王：现在有这种对着录音机讲话同时就能输出文字的设备，那时没有。我觉得用笔写有时候会限制思维，所以就噼里啪啦一下先说出来，说完的东西再落实在文字上，好东西都会留下，零七八碎不合适的再删掉。

罗：这是一种很特殊的写作方法，为什么您觉得写的时候会受到限制？

王：我笔头慢，我写和讲的时候是不一样的。

冯：这篇论文“说”了多长时间？

---

① 冯长春《80 年代以来声乐美学研究一瞥》，《艺术广角》1998 年第 3 期，第 60 页。

王: 一年吧,整个一篇论文(约 4 万字)写了一年。

八十年代新篇章

冯: 硕士毕业后,您就留在中国艺术研究院音乐研究所专职从事音乐美学研究工作,后来还一度担任比较重要的行政领导职务,尽管这耗去了您不少时间和精力,但您还是很快就成为音乐美学界引人注目的学者,并在音乐批评领域发表大量颇有影响的文章。我们认为,这一时期您在音乐美学元理论的研究上富于开拓精神,能把握学科构建的重要问题进行深入而卓有建树的思考,写出一批重量级的有创见的论文,并引导学界同仁就这些问题集中研讨,这都对学科建设产生了很大影响。

王: 不敢当。

冯: 有一首歌叫《年轻的朋友来相会》,歌中唱的是 80 年代的年轻人。其实 80 年代您已届不惑之年了,但那时您精力充沛、思维活跃,做了很多工作,真正是那个时代弄潮的一代。

王: 80 年代真是一个好时代,那个时候出了多少人、多少好作品啊! 冲破极左的禁锢,社会的生产力,人们的聪明才智就像决口的堤坝以不可扼止的势头喷涌而是出。

冯: 您的音乐美学文论还有一个特点,那就是行文中时常会出现洋溢着诗情、点缀着生动文学性语言的表达方式。这与那种纯粹思辨的冷笔写法给人带来的阅读感受是不一样的。您是学作曲出身,但据我所知,您也喜欢写诗,80 年代时曾跟顾城等名噪一时的诗人有过往来。您的美学文论的写作特点跟您的音乐创作经验以及 80 年代活跃的艺术氛围和自身的诗歌爱好都有很大的关系吧?

王: 当时李凌的女儿李妲娜是音协的干事,她家里经常举行艺术家聚会的沙龙,写朦胧诗的舒婷、顾城等人都去过,顾城带着他那个爱妻小谢,还有作曲家谭盾,音乐学家田青、李曦微,先搞美术后搞哲学往而不返的郑涌,都是些名人了,还有不少人,我参加了几次。礼拜天去,弄个"随喜",有个箱子,谁来了随多少都行。那时都没钱,十块二十块的就往里头搁。我记得李妲娜给我打电话,说王宁一你带两个大西瓜来。我就抱两个大西瓜去了。在沙龙上大家就议论到各种各样的问题。

有一个自称艺术哲学家的王某,要创办一个刊物,想吸引这些人给他写文章。我恰好写了一篇有关朦胧诗的文章,正不知哪能发,就给了他。80 年代初朦胧诗脱颖而出,一片讨伐之声,尤以顾城的《弧线》成了众矢之的,大概因为最短、最好举例吧,凡批朦胧诗,必批顾城的《弧线》。批评者说:"难道写出弧线就是美吗? 那苍蝇绕碗,蛇的爬行也美吗?"我的观感和他们大不相同。

鸟儿在疾风中迅速转向
少年在捡拾一枚分币
葡萄藤因幻想而延伸的触丝
海浪因退缩而耸起的背脊

就这四句诗，画出了四幅画，每一幅画有不同的色调：第一幅是灰蒙蒙的；第二幅是红亮亮的；第三幅是绿茸茸的；最后是墨蓝蓝的。画里透色，色内藏音。千姿百态的运动都以弯曲的弧线为统一的契机。作为一个音乐家，我觉得这简直就是一部交响乐：第一乐章急速的快板，第二乐章天真的行板，第三乐章抒情的柔板，第四乐章雄伟的快板。我于是把音乐和诗人的经历联系起来：文革中的东突西撞，童年的天真，美好的青春，第四乐章作为第一乐章的动力再现，背脊是退缩的顶点，也是力量的高峰。作曲家一定能让成长起来的音乐汹涌澎湃、势不可挡。这还不够写一部交响乐的吗！兴奋之余，我就写了一篇替这首诗辩护的文章，寄给了《诗刊》，诗刊没理我！大概觉得搞音乐的不懂诗吧。就在这个时候见到了顾城，见到了舒婷，也见到那位哲学家——他要办一个刊物，问我有什么稿子。我就把这六千字给了他。他很高兴，说创刊号要用，结果最后也没出成。我当时真是想把它给《人民音乐》的，但因为给了别人，不能一稿两投。我复印了三份——当时用复印机也是很奢侈的，大概一份给了刊物，一份给了顾城，再一份给了许舒亚，我手头连底稿也没有了。

给许舒亚是因为我正好有一次到上海，为了编写《中国音乐辞典》而去访问俞丽拿和一些指挥家。这期间见到了许舒亚，我原来就认识他，我就把刚才说的想法跟他讲了一遍，他说“很好，那好，我脑袋里有旋律了”。后来我就说你要决定写我就不找别人了，你要不写我再找找别人试试，我觉得这是一个好的题材。这样许舒亚很快就把交响乐《弧线》写出来了。当然我与作者的交流不够，匆匆一面把文章寄给他，就再无任何交流。转过年来许舒亚的交响作品音乐会就在京举行。《弧线》是音乐会的压轴曲目，我当时写了许舒亚交响作品印象谈。既有热情的肯定，也有认真的批评。无论褒贬都只能根据我临场的印象。记得我说：“他的事业正方心未艾，前途未可限量，在这种新的超越和不懈追求当中，我看到他是一颗有光芒有棱角正在冉冉上升的星。”25 年后，许舒亚已经是世界知名作曲家，上海音乐学院院长了。这在当时无论如何是想不到的。

冯：80 年代的文艺创作和文艺评论都非常鲜明地突出了人的主体意识和主体性。您刚才讲的这些让我们很有感触。这些观念我们在您的《主体意识的群体性和群体意识的个性化》与《为什么要研究音乐美学的哲学基础》两文中也能看到。结合当时中国的实际情况和音乐创作现状，您提出应重点关注反映论和主体性问题的讨论。在 80 年代思想解放、音乐实践日趋多元化、个性化的历史条件下，对反

映论在音乐美学中运用的反思以及有关主体性的讨论应该说具有非常重要的意义。

王：是的，那也是个时代思潮。

罗：1986 年您以音乐研究所领导的身份策划了一个探讨音乐美学哲学基础的读书会，我作为参加者和受惠者，对这个读书会的情况还记忆犹新。20 多年后的今天，回顾我国音乐美学的发展历程，如何评价当时这一重要举措？

王：当时我刚刚上任，这是音乐研究所要贯彻黄先生提出的开门办所的方针而想出来的一个办法。这种会议不是说要拿论文，那样人家就不来了。大家分成各个专业，选定书目、确定题目，然后通知大家做准备，来了之后就认真读书、交流感想、启发思路，在这种过程中往往会出现一些新东西，像金兆钧的《音乐质能统一场论假说》就是从读书会里出来的，他也觉得这个形式比较好。另外通过读书会也可以把音乐美学这个学科带动起来。

冯：罗老师在那次读书会上写什么文章了？

罗：后来那些文章都在 1987 年的《中国音乐学》上发了，我那个时候还是比较强调马列主义的。

王：不是拿文章来，而是在这里孕育文章，回去反而就有东西可写了。

罗：当时也有发言，基本上都有个发言提纲，可能大家通过各种不同角度的思想上的碰撞，回去之后对这些问题思考就更多，更加深入，而且大家也交了一些朋友。读书会是非常活跃的，不仅有会上的讨论还有会下的讨论，所以我觉得这种形式很好。

王：后来音乐研究所每一个专业都有这种形式的读书会，最后一直发展到资料室、图书馆都有这么一种会议，全所的工作都带动起来了。

冯：都是从音乐美学的读书会带动起来的？

罗：对，一个系列的，音乐美学读书会是一个开头。

罗：您在担任音研所领导期间做了很多非常有学术意义的工作，比如刚才讲的读书会，还有在山东胜利油田的讨论会——这个会我也参加了……后来您还搞了一系列的什么诸宫调演唱会啊、音乐翻译的读书会啊，等等。

王：音乐翻译读书研讨会。

罗：这些工作都是很有开拓性意义的，可是我们知道的很少，您做了很多。

王：“我不入地狱谁入地狱？”当时黄先生让我管人事、财务、事业开发，我接受了，明知这是最挠头的一个工作，但我是党员，组织需要就是我的责任，自觉服从这一点。文革之后，文齐武不齐，缺东又少西，我曾概括为：安营扎寨，招兵买马，兵马未动，粮草先行。行政工作，成为牵动起步的牛鼻子，落实政策、医治创伤、评职称啊、分房子包括事业开发想法赚钱，利益所系、矛盾重重，这样一些工作都是很繁难的，耗费的精力远远超过我用开夜车、写那点文章所付出的精力。为什么？就是

觉得是一个责任，是组织上托付给我的一项神圣的工作，我始终把它放在第一位。利害得失、荣辱升迁，从来都不是我工作的出发点，我始终如一的干到退休。也许有些平庸，但问心无愧。

罗：无私奉献。

王：我觉得这样就心安理得了。

音乐美学学科建设的“清道夫”

罗：王老师的音乐美学研究给人留下深刻印象的就是鲜明的哲学品格，确切的说是马克思主义的辩证哲学。这种研究方法作为一种精神几乎贯穿了您所有的研究成果。

冯：所以我特别赞赏李曙明老师在文章中把王老师比喻为“音乐哲人”。

王：“音乐哲人”不敢当，但作为音乐美学重要基础的哲学的确是我研究中不曾脱离的重要理论来源。

冯：20 世纪 80 年代，音乐美学作为一门学科开始了重新起步的阶段。由于长期以来受“左”的思想、机械反映论和庸俗社会学的影响，人们关于音乐的很多认识很难说达到了真正符合音乐艺术规律的高度。对于音乐美学这一学科也存在着不少误解乃至偏见。您在 1982 年南昌音乐美学座谈会上的即席发言《音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验》，就是针对这种现实情形有感而发的。现在重读这篇文章，或许很多人依然能有“恍然大悟”的感受，因为直到现在，仍然有不少人对音乐美学这一学科带有误解或存有偏见，当然，这与音乐美学研究中自身存在的一些问题也有关系。您能为今天许多从事音乐美学学习与研究的年轻人谈谈当时的情形吗？

王：文革过后，百废待兴，复苏中的音乐美学也迈开了艰难的步伐，但一出现，就招来种种的非难。一是干枯晦涩不好懂，文章中一大堆外国名词；二是脱离实际，要求密切配合现实需要。出发点无可厚非，密切配合也似乎无可反对，但其实包含了对音乐美学的种种误解以及不切实际的要求，常使研究者无所适从。南昌会议上何乾三先生汇报了她们艰难起步、投身苦海的经历，受到了与会者的同情和声援。会议间歇我听到张前先生的议论，他认为当时的发言似乎太就事论事，最好能提一些原则问题，多些理论高度。张前先生的见解是很高明的，这给了我很大的启发。我作了一天的准备，在会上作了题为“音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验”的发言。这话如果说全了，应该是基于经验的音乐美学它的存在方式却必须是超于经验的。但这不像标题，也不醒目。尽管发言开始我对基于经验作了再三的强调，但有人一听超于经验就吓了一跳，有关领导在会上就表示不敢苟同。以为不吻合马列主义，提出“要开展两条战线的斗争”。这在心有余悸的当时，是个很

严重的批评。我在会上表示了不同意见。后来领导的意见公开发表，音乐通讯也作了报导。似乎会上开展了马列主义与非马列主义的斗争。后来他们曾经想把这次会议文件集结出版，我要求如果发表批评文章，请同时发表我的发言。最后似乎作了妥协，批评与被批评者的文章都未发表。这个貌似公平的结果其实只是淹没了我的声音而已。直到1984年音乐研究所所庆前夕，在征得时任副所长的郭乃安先生同意后才以油印的方式在会上散发。感谢音乐研究所第一流的资料工作，才使这篇文章得以保存。

罗：这个写得很快，就是一天的时间。

王：很快，不是写的，还是"说"的，记忆力好嘛！讲了以后，当时就有人批评说："音乐美学必须从概念到概念了。"因为我说过一句话：我们过去在批判从概念到概念的时候是不是有批过了头的地方呢？音乐美学本来就是从概念到概念的！

冯：后来这个发言和这篇文章就被概括为"从概念到概念"。

罗：引起了非常热烈的争论。

冯：您在这篇文章中振聋发聩地提出：

> "如果我们真的想、迫切地希望，使我们的音乐研究工作能给予现实的音乐实践以强大的支持和推动，我们就千万千万不要忽视了音乐美学基本理论的建设……翻翻三十年来的刊物吧！有几篇算得上是美学文章呢？就算它的'脱离实际'的又有几篇呢？而配合形势、批判倾向的文章不是占了绝大比重吗？可为什么我们终究没有在音乐美学上有大的建树呢？为什么从这些'联系实际'的文章中，终究没有自然而然地产生一个美学体系呢？这就迫使我们不能不认真地做点反省，提出一点疑问……所谓理论联系实际，正是要以有理论的存在为前提的，倘使连理论都不复存在，又拿什么去联系实际呢？……如果把理论同它反映的对象混同起来，以为理论越是和对象的现象形态一致，就越是'联系实际'，那至多只能达到感性认识，那其实就是经验主义；如果把理论和它的最终目的混同起来，要求基本理论直接解决现实中的某一个具体问题，以为只有这样才是理论研究的唯一方式，那就等于取消基本理论，因而也必将取消基本理论的普遍指导意义。"

应该说，您对以往"理论联系实际"问题的反思真正是从理论联系实际的角度出发的。

王：理论联系实际这个权威性的提法，司空见惯，人人可道，但熟知并不等于真知。我当时发现喜欢唱这个调子的人恰恰是不联系实际的。刚刚起步的音乐美学面临着认识自己的对象的性质、任务、存在方式、反作用于实践途径等基本理论的问题。我在《朦胧的反思》中说："多灾多难的音乐美学呀，你首先需要认识自己，

而你不能战胜一切异己的认识，你也就不能正确地认识自己。”我的发言，根据马克思主义的认识论原理，联系音乐美学研究的实际，反思历史，总结教训，透视理路，分析现状。现在看来到底是谁在联系实际呢？四年后的兴城会议上这个问题又成为热点话题。我又以“来源与去向”、“联系与差别”、“直线与曲线”为纲作了发言，既坚持了这个方针，又指出了执行中的教训。赵沨同志在总结中说：“理论联系实际的问题，在王宁一同志发言后，大家趋于统一，应该向王宁一同志学习。”我想这大概就是他对 1982 年批评的一个修正吧。一向潇洒的赵沨同志有时说话不假思索，但也时常能表现出从善如流的长者风范。

罗： 您说过一句经典的话：“轻视理论思维是要受惩罚的。因其结果常常是作了最不可靠的理论的俘虏，或者是最轻易地作出了不可靠的理论结论。”这话直到今天依然有其现实意义。

冯： 在读王老师的这篇文章时，我同时想起了后来于润洋先生在 1988 年发表的《关于音乐基础理论研究的反思》一文，他同样对建国后很长一个时期以来音乐美学研究的缺失作出了深入的回顾与反思。在我看来，与其说你们是对音乐美学研究缺失的反思，不如说是对造成这种现象的社会历史的诘问。

罗： 长春提到的诘问很深刻，您们为学科获得独立品格的努力，的确体现出文化批判的价值。

冯： 对于“从概念到概念”的指责，您曾在 1984 年发表的《概念的漩涡——对于一个流行口号的论争》一文中就音乐美学的学科性质、存在方式以及美学概念与具体音乐现象之间的关系等问题作出了进一步的深入论述。

王： 1982 年南昌会议的结束宴会上，蒋一民略带调侃的站起来举杯为从概念到概念干杯。不少人也跟着凑趣，我也只好木然地举杯，心里着实不是滋味。刚刚结束的会议，赵沨同志明确表态，对我的发言不敢苟同。从概念到概念的观点，不吻合马列主义的认识论。一位高层领导说你不吻合马列主义，那可是不得了的事。我个人就有过因为一句话被打成反革命的经历，所以感受分外的强烈。但毕竟时代不同了。李焕之同志在电梯上安慰我说：“没什么，不要紧的。不过是争论嘛。”那好，就争一争吧。我于是着手写作《概念的漩涡——对于一个流行口号的论争》。事隔十年又有人觉得“危险的概念的漩涡不能自拔”。我很吃惊，因为他自己就要求概念的规范化、明确化。看来并不反对概念，只是不喜欢那个漩涡。觉得危险，不够简洁。于是就从“要不要概念”变成了“要什么样的概念”的问题。这当然应视为是概念问题的进一步深入。我的文章，不论关于歌曲形象、内容形式、研究对象、立美审美、歌唱学派等问题的探讨，还是某些作了案头分析的音乐评论，都可视为对概念问题的一次学习、探索和尝试。

冯： 在回顾您关于音乐美学存在方式的相关论述时，李曙明、居其宏、韩锺恩等一些学者均给予了高度的评价。可以说，随着时间的推移，当我们回首 20 世纪

中国音乐美学发展的历程时，您当年那些文论的理论与实践价值便愈益凸显。

链接4 李曙明《漫漫求索路 辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》：

《概念的漩涡——对于一个流行口号的论争》这一长文，从马克思主义认识论和方法论的高度，为‘概念’这一理论思维的基本工具作了雄健的辩护。显示了作者深厚的哲学功底和逻辑功底。①

链接5 居其宏、乔邦利《改革开放与新时期音乐思潮》：

在音乐美学这一学科建设刚刚从"文革"毁灭性破坏中恢复过来、学科元理论框架尚待重建和逐步完善之际，一些人固守所谓"理论联系实际"的惯性思维，否定美学思维及其他一切理论思维的特殊抽象性质和特殊存在方式，把美学思维和美学写作中概念和概念系统的运用以及断不可无的逻辑推演过程视为"从概念到概念"的、"脱离实际"的空洞之学、玄奥之学，乃至是无用之学，企图用"先从具体实例分析开始，然后归纳出几条来"这样一种僵化的、单相的、初级的理论思维来代替乃至取消高度抽象的美学思维。王宁一提出音乐美学基于经验又超于经验的论点，对于纠正上述错误认识、恢复作为音乐哲学的音乐美学思维之抽象本性无疑有着较高的理论和实践意义，同时也标志着新时期我国音乐美学学科意识逐步走向自觉的起步。②

链接6 韩锺恩《20世纪中国音乐美学断代研究》：

在南昌举行的音乐美学座谈会上，王宁一以《音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验》命题发言，事后，又以《概念的旋涡——对于一个流行口号的论争》命题撰文，针对其上述发言中有关从概念出发和从概念到概念的不同理解，作进一步的探讨与论辩，并且，就概念在理论研究过程中的特性提出音乐美学存在方式，以至引发学界对从概念出发和从概念到概念的置疑与讨论。从某种意义上说，在接续1930年青主出版《乐话》提出"音乐是上界的语言"命题，以及1962年赵宋光写作、1979年正式发表《论音乐的形象性》给出音乐形象的中国解释之后，中国音乐美学研究由此进入概念或者范畴概念时段。这个问题的提出，尤其是为概念在理论研究中的独特性质与意义进行正名，王宁一的这个看似即席却又积淀着深思熟虑的发言，对这个特定时段的音乐美学

---

① 李曙明《漫漫求索路，辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》，《乐府新声》1995年第1期，第47页。

② 居其宏、乔邦利《改革开放与新时期音乐思潮》，中央音乐学院出版社2008年版，第16页。

学科建设进程而言，确实是起到了一个清道夫的作用，甚至于可以说，就这个时段的中国音乐美学现状来说，怎么样的评价都不为过。①

王：韩锺恩中肯地提到这篇文章起了一个清道夫的作用，我认同。我当时真想用个笔名叫“道夫”，就是扫大街的，真是这么一回事。所以后来我在《朦胧的反思》里面就说，音乐美学首先要正确的认识自己，而你不能够战胜一切异己的认识也就不能够正确地认识自己。《朦胧的反思》也是和从概念到概念这个问题连在一起的，那时候“概念的漩涡”文章还没有发表。但是美学会上思想的冲突最重要的就是“从概念到概念”，说王宁一就是主张“从概念到概念”。

罗：这就断章取义了。

冯：您现在对“概念的漩涡”，对当年提出的这一些观点还有什么补充吗？

王：概念就是研究的成果。当年在这个问题上的种种的思想争论，实际上争的就是要不要概念的问题，概念的合法性问题。搞理论不要概念搞什么理论?！写《概念的漩涡》就是谈概念存在的合理性、必要性。这个问题之后——大概是在审美、立美问题上，邢维凯又提出了一些批评，我又做了一种总体的回答。这个时候回答的还是一个问题，但当时是“要不要概念”，现在的问题是“要什么概念”，这也是一种发展。

孔夫子说过，“吾道一以贯之”。概念是人之所以为人的重要标志，是理论工作者须臾不可离开的基本工具，它的确可以与时俱进，常用常新，以它那博大精深的概括力不断地展现多姿多采的风貌。若问有什么新的认识？我很惭愧。还是那句老话，“岁月的年轮并不曾改变笔者的信念。”所以只能承认说过的都不过是些“旧闻”。

冯：后来您又写了一篇不是“从概念到概念”的文章——《朦胧的反思》，结果又引起了争论。

罗：您的《朦胧的反思》的意识流是否就是一个把思想化为形象，又把形象化为思想，思想与形象互渗、互补、互动的过程？这篇文章的写作方式是否受到当时文学界意识流小说创作的影响？

王：我有一种逆反心理，既然说是从概念到概念——那就来一个“从形象到形象”，怎么样？照样有人还是不懂。所以我就写了《朦胧的反思》这篇文章。那篇文章是不是受意识流的影响，我想是吧。那个时代艺术风格不断改变，星星画展啊、朦胧诗啊、意识流小说啊、时空倒转啊，各种各样的表现形式。这个过程好像是一

---

① 韩锺恩2009年11月29日发给冯长春的电子邮件。该内容为韩锺恩正在完成的2010年度上海市教育委员会科研创新项目（人文社科类重点项目）《20世纪中国音乐美学断代研究》中的相关内容，作者授权引述。

种时代的特征，一种思维特征。后来有人问我是不是学过“意识流”，我说没学过，我就是把我的思想过程更加如实地反映出来。一个人在生活中的思绪绝大部分时候都是盲目无序的，要是你成天都像写逻辑严谨的论文那样想问题，你肯定会累死。事实上做不到。所以，盲目无序反而是常态，严谨有序的思维反而是少有的事。艺术要真实的反映生活，对于这种占据一个人绝大部分思维空间的生活常态为什么不应该反映哪？

冯： 您是把当时头脑当中那种思维的真实过程，通过那样一种类似蒙太奇的表达方式反映出来，不同的镜头没有外在联系而有着内在的联系，互相切换。

罗： 我觉得一会儿把形象化为思想，一会儿把思想化为形象，形象和思想互相交融，真的是非常微妙，我敢说到现在为止好多人还是看不懂。

冯： 据说当时就有人说这是写的什么啊？

王： 当时在江阴会议①上，吉联抗老先生就说：我们那个副所长啊写文章一会儿天上一会儿地下的，这是文风不正嘛！我说一会儿天上一会儿地下有什么不好，可上九天揽月，可下五洋捉鳖嘛。这篇文章的表现手法是：我头脑中所想的问题是一个层次——我的思想；再一个层次就是我在想这个问题时的周围环境。把它们都联系起来，而且是可以触类旁通、相互为用的。这样很丰富、很简洁。比方说：人一吃饱了就要想入非非，就要追求美，享受美，这是我想的；突然我下面接着就是——啊，迷人的乐队！怎么还在点灯熬油？赵子岳——那时候有一部电影，说的就是吃饱了饭，人们开始追求美的享受了，赵子岳饰演影片中的老爸，他那个儿子深更半夜练小号，老爸就说：“都什么时候了，点灯熬油的！”这就反映出了人要追求美，那个老先生呢还生活在油灯时代，用着电灯的时候还说点灯熬油的。这几个蒙太奇就概括了很多东西。有些东西你不说出来就已经把意思表达出来了，有一种概括性。它是一种主观的真实，意识流就是要充分的调动读者的理解力、想象力、和创造力。

罗： 您突然启发了我，我觉得您的那篇文章可以从心理学的角度去研究，理论家思维的多维性。《朦胧的反思》这类文章好像是独一无二的，没有人写过，到现在也没有。

冯： 王老师写的文章里面，除了《概念的漩涡》关于概念问题之外，后来又有引起学术界商榷啊、争鸣的，就是关于音乐的内容和形式的问题。您有几篇或专论或兼谈音乐的内容和形式之关系的文章，我们认为在音乐美学的这一重要基本问题上，您有一个最值得注意的观点：那就是从辩证思维的角度提出“相对区别着的内容和形式是同一个东西”的观点。您将对象与内容、手段与形式区别开来，并引入了“关系质”这样一个概念，指出“对象和手段是内容与形式共有的构成因素”，“内

① 指1987年10月16—22日在江苏省江阴市召开的第三次中国音乐史学会议。

容就是对象的手段化"、"形式是手段的对象化","当对象手段化(即内容诞生)的时候,事实上手段必然也就同时对象化(即形式诞生)了。因此,音乐作品的内容和形式必定无分先后地同时生成,并且既经生成就牢不可破。两者事实上是一个东西,而且是同一个东西"。这是中国音乐美学家关于音乐的内容与形式之关系研究中富有创见的一个观点。这种认识在您的硕士学位论文中开始酝酿,在《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文中得到充分的展开。当然,您关于音乐的内容与形式之关系的观点也引发了一些学者的质疑和商榷。您能谈谈这个观点是怎样逐渐形成和提炼出来的吗?

王: 当时大美学界也在讨论这个问题,我看了很多这方面的文章,总觉不得要领,那么自己摸索一下如何,于是缩小论域,理清思路,始有《简论关系》一文发表。自称简论,不事铺陈。只列提纲,重在全局性的把握。蜻蜓点水,力避顾此失彼,好比一幅草图,必定浅尝辄止。世人不察我的用意,急于在具体问题上纠缠不休。而我关注的只是运动过程和全局。

冯: 我注意到,在《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文注释中,您提到了关于"对象"和"内容"加以区分的论述,受到了汉斯立克对混淆"对象"、"素材"、"内容"等概念现象的批判的影响,同时也得益于您对马克思主义经济学中"价值"这一没有物质实体的概念只能凭借"商品"这个实体在交换关系中得以实现的论述,从而作出了"内容是本质,是形式本身所具有的一种社会特性,一种只有在关系中才能显现的关系特质"的论断。对此,一些同行给予了高度的评价。

链接 7 李曙明《漫漫求索路,辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》:

在中国当代音乐美学界,如此论证音乐的内容与形式之关系及"关系质"之审美功能实现路径的,王宁一恐怕是第一人。我以为这是将"黑格尔—马克思"辩证思维应用于音乐艺术研究的可贵成果之一。①

链接 8 修海林《音乐美学研究》:

实际上,王文中最富启发性的思想,是对凭附于音响结构的"关系质"(即音乐作品内容)的认识……只有在人的审美过程及其交流的相互关系中,才能确立音乐结构的特质。这一认识无疑要比只着眼于音乐作品的内容与形式这对范畴的相互关系来认识音乐的本质问题,要更为深入。②

---

① 李曙明《漫漫求索路,辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》,《乐府新声》1995 年第 1 期,第 46 页。

② 修海林《音乐美学研究》,《中国音乐年鉴》1990 卷,山东教育出版社 1990 年版,第 140 页。

王：在什么是音乐的形式与内容这个问题上，是存在有人把对象等于内容，把手段当作形式的误解。我是从辩证运动、矛盾转化的意义上指出内容诞生于对象被手段溶解之时。也就是说，对象经过双重的否定，从一个直接的客观存在异化为一个凭附于特定音响结构的关系质——一个有了中介的间接存在物。

冯：您的《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文副标题是"兼对某些成说的质疑"，文中对艾思奇、斯大林等人被奉为经典语录的关于内容与形式之关系的观点，以及卓菲娅·丽莎等音乐美学家的一些论述提出了大胆的质疑。这在当时是并不多见甚至难得一见的。这种质疑是对马克思主义"权威"的质疑还是对不假思索地接受"权威理论"的质疑？

王：压根就没想过要对谁质疑，斯大林、艾思奇、丽莎早已作古，我的质疑对他们没有意义，真的是对事（思想观点）不对人。文章从因素、构成、关系入手，做了一种发生定义式的正面表述。反过来采用驳论的方式深入碰撞，其实只是对自己疑惑的自说自话，一种自我叩问罢了。记得当年我曾给听课的研究生留了课后作业："就音乐的内容和形式的相互关系向王宁一商榷"。这足以证明是一种自我拷问。

罗：但这在当时来说也是需要相当的胆识的！

冯：是啊！

王：就是说要通过自己的大脑去思索，不要人云亦云，斯大林说了就对了，你就不思考了，那样不行。

冯：应该说，在80年代中期，这篇文章对斯大林等马克思主义者的论断的商榷是需要理论勇气的。您在文后特别指出：

> "他们都是信奉辩证唯物主义的，但仍不免不时地落入形而上学的窠臼……当此新名词、新概念、新方法、新体系风起云涌之际（我对它的到来感到欢欣鼓舞），对于我们理论根基较为薄弱的音乐思想界来说，首先进行一场关于唯物辩证法的宣传，仍是一项迫不及待的任务。"

80年代是个美学热、方法论热和新观念不断涌现的年代，您在这个时候一方面对某些马克思主义者的论说加以反思，一方面又指出学习唯物辩证法的重要性，这对于当时的音乐美学界而言具有怎样的意义？

王：这是我的信念，也是我处理重大学术问题的原则。对马克思主义者的质疑，绝不等于对马克思主义的背离。因为，我的目的正是为了贯彻马克思主义。文革之后，冲破极"左"的禁锢，反思图变，成为改革开放时代的历史潮流。在这样的一个时代，既不该做一个胆小怕事、固步自封、墨守陈规、头脑僵化的人；也不该成为一个失魂落魄、六神无主、失了基本原则的人。看上去似乎有些矛盾的现象，其实在逻辑上它们是内在统一的。

罗： 您对内容与形式这个问题的那种理论上的升华，是不是跟您的创作实践很有关系？因为在创作当中，内容和形式这两个东西是不可分的，是很难剥离的，只是我们在理论上为了弄清楚，要进行一些界定。作曲家如果有创作的积淀的话，他会很容易就觉得这个问题的确是这种情况。

王： 这个问题就是我写硕士论文当中提出来的问题，硕士论文最后已经接触到内容、形式的关系问题了。

冯： 但是没有专门就这个问题展开。

王： 对，然后才在《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文中作了进一步的探讨。

冯： 后来这个问题又引起争议，最后归结到一个问题：音乐的内容与形式是一个东西。刚才罗老师还想问关于“一个东西”的概括，这跟您本人的音乐创作经验有关系吗？还是仅仅是一种理论的概括？

王： 就是一种创作的总结。我的硕士论文就是我学创作、教创作、搞创作、组织创作的一种理性的总结。文章的标题叫“简论关系”，不是“试论一个东西”，一个东西只能在简论关系的过程中生成。没有生成过程的“一个东西”，从来不是我的观点。有人吃饱了，只记得最后吃下的一个包子，争论多半是这种健忘症的结果。也是我一再强调运动、过程、统摄全局的用意之所在。

罗： 区别对象与内容，手段与形式的不同，不仅对音乐事业如何发展有重要的启示，而且对如何吸取西方文化中的积极因素，有利于我国的物质文明与精神文明建设也有积极意义，对吗？

王： 内容和形式这对范畴，聚讼千年，众说纷纭，尤以关系问题最为扑朔迷离。面对这团乱麻，我试图从音乐上寻出一条小径，使有这篇自称提纲的《简论》问世。历来的论者总是把内容与形式当作一个必然的范畴，不假思索地大论其关系。我则发掘出它们的下位概念——对象和手段这两个因素。这就使对内容与形式的讨论增添了一些活力。于是对象与内容、手段与形式在理论上不加区分的现象及其在实践中的后果在文章中都作了分析。但概念的区分只是研究的起步点，紧随其后的则是区分中的联系。区分与联系互为条件。我始终坚持用区分说明联系，在联系中坚持区别。概念的发展是一个无限回复的过程，在它螺旋式的上升的每一个转折点上如果止步不前，都会被概念的漩涡甩到泥坑里去。

罗： 王先生，您在《简论音乐的内容与形式》这篇文章里特别强调作曲家的创作意念，我们的理解就是特别强调作曲家的驾驭能力、价值取向、能动性和主体性。是不是这样理解？

王： 我想这样理解：“创作意念就是作品要表现的直接对象。”我的这篇文章主要是对音乐实践的全过程做一个简单的总体概括，所以叫做“简论”。整个实践过程都要涉及到，其中一个中心环节是创作——作曲家这个环节。内容是对象的手

段化，对象呢，作品真正想要表达的对象就是作曲家所想要表现的东西。大概从这个意义上说起的。

冯：文章发表这么多年了，是不是王老师自己也有些记不清了。

王：老了，思想迟钝了。我想要说的是，这个音乐实践的流程啊，客观对象、创作者、作品和接收者，整个过程，在这个过程中中心环节是创作者。对象的手段化，手段的对象化，谁来“化”？是作曲家在化，是一种创作，当然演唱者、欣赏者，都是在这样的一个活动的流程当中，但这里强调创作者是原动力，是整个音乐实践过程的中心环节。

冯：其实，我觉得您之后紧接着发表的那篇《为什么要研究音乐美学的哲学基础》的发言稿，进一步论述了在《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文中提出的学习唯物辩证法之重要意义的问题。在您看来，哲学基础是音乐美学的灵魂，这是由音乐美学学科的性质所决定的。而在中国，音乐美学乃至一般音乐思想、音乐理论长期以来成为政治的附庸，失去学术的独立品格。因此，正确地把握和运用辩证唯物主义、历史唯物主义的哲学理论研究音乐美学问题，的确是值得深思的大问题。因为，中国现当代音乐历史的发展中，一些打着马克思主义哲学旗号的理论恰恰为音乐实践带来了很大的伤害。您这一代学者是中国现当代音乐发展的见证者，您能进一步谈谈哲学基础、美学理论对于音乐实践和社会音乐生活的意义吗？

王：按我的信念来说我还是个本质主义者。因为如果否定了本质，咱们就别干了，自己砸自己饭碗。其实当他断言世界无本质的时候，他正是在试图对他们所理解的世界做出一种本质主义的概括。恩格斯曾断言这类观念是纯粹的“空话”，“永远不会被应用”，“它没有给我们的科学知识增加一个字”。马克思也认为“趣味的法则虽然不如逻辑学、伦理学那样确定，它无疑在人类的天性中具有共同基础，同样可以归纳成科学的体系”。

冯：前面我们谈到的有关音乐的内容与形式、概念问题的文章都引起了学界的关注乃至论争，与此相关的是，您的有关“立美”问题的文章也引发了争鸣。赵宋光先生于20世纪80年代初在《论美育的功能》一文中提出了“立美”概念，1991年您在第四届音乐美学年会提交的论文提纲和大会发言中将“立美”作为一个核心概念引入到音乐美学的定义中，将其与人们熟知的“审美”一词作为一对统一于实践中的辩证范畴并列使用。不少学者接受了这个概念，包括罗老师的那本《音乐美学通论》，我主编的那本《音乐美学基础》；但也引发了一些学者的质疑，提出了不同意见，写了商榷文章。您对于这一概念的使用有什么新的阐发？

王：西方的美学里只有审美没有立美这个概念，赵先生提出这个概念是一种创造。立美、审美是人在音乐实践中的两种机能，一个是创造的，一个是接受的、欣赏的，两个方面。这两种机能是不能偏废的，整个音乐实践的流程里既有创造音乐也有欣赏音乐这样的两个功能。我思考了赵先生这个概念之后，觉得应该把它作

为音乐的一个基本的、本质的机能纳入到音乐美学的定义当中，这在当时是得到赵先生的首肯的。同志们基本上还是认同的，当时在会议①上没有引起争论，事后邢维凯写了一篇文章，引起了我在《概念的漩涡》之后又一个概念的漩涡——从要不要概念到要什么样的概念。

冯： 这篇文章成了以前一些争论话题的延续了。

罗： 深化！

冯： 尽管您有专门论述立美与审美关系的文章，但好像没有专门作过音乐审美心理研究的文章。在《音乐美学基本理论的存在方式必须超于经验》一文中，在谈到音乐美学研究工作的战略重点和突破口问题时，您谈到了音乐审美问题研究的极其重要性：

> "研究人对音乐艺术的审美关系是中心的一环，只有抓住这个中心环节，才能把音乐艺术融化到审美关系中来全面深入地提示其特殊的内在规律，才能带动其它环节的展开，而我们的薄弱环节也正在这里，正是由于长期不重视这方面的研究，我们对音乐的哲学概括就会失之空泛，对音乐社会学的研究，就容易陷入庸俗和肤浅……只有对音乐审美心理学的深入研究，才能为音乐的哲学和社会学诸问题的解决提供坚实的基础。"

应该说，20多年过去了，音乐审美心理的研究也取得了以往所不曾有的成绩，您能就这个老话题再谈谈您的看法吗？

王： 我很惭愧！真的，对这个问题没有深入的研究！

罗： 但是您很关注，很重视，经常提到。

冯： 您的许多音乐美学论文都是在探讨音乐美学的元理论问题。达尔豪斯说过大致这样一段话：美学并不是一个具备明确严格研究对象的封闭学科，更多是含义模糊、但又辐射深远的问题和观点的总合；自18世纪以来，这个学科就显示出杂交的特性；美学在1900年左右已显露出衰亡的迹象，将自己的各个组成部分分别交给历史研究、历史哲学，或者交给艺术的技术理论、心理学、社会学等理论。②达尔豪斯所说美学研究对象的问题，对于音乐美学研究而言同样存在。您在《关于音乐美学研究对象问题的思考》一文中就提出了诸如此类的问题，但您随即指出：

> "它的对象不是音乐现象而是这现象的本质，是所有音乐现象共有的内在

---

① 指1991年4月8—14日在北京平谷县召开的第四届全国音乐美学会议。

② 参见达尔豪斯著、杨燕迪译《音乐美学观念史引论》，上海音乐学院出版社2006年版，第11—12页。

联系和普遍规律。正是由于这一点，使它与其他的学科明显地区别开来……音乐美学面对音乐现象的总体，通过对科学的抽象作共时性的研究，而寓历史于逻辑之中，从而揭示音乐的共同本质与普遍规律。”

这的确是指出了音乐美学与其它音乐学科之间的根本区别。但是，随着对后现代主义音乐现象的思考和音乐人类学对音乐美学的影响，不少学者提出不存在“普适性”的音乐美学原理。

罗：跟长春说的这个问题相关，您在《从萌生到失落——1949—1989年的音乐美学》一文中谈到：音乐美学“举凡古今中外、无分时间地域，一切与音乐审美实践相关的对象都将置于它的视野之内，并将以它独有的，区别于实证科学的方法去对自己的对象进行高层次的本质性的概括。”面对音乐文化人类学的挑战，对涵盖一切时空的立美、审美实践对象的本质性概括，您认为可能性有多少？

王：我还是这个信念：不要把一个东西变成一个绝对的东西，有些东西可能在特殊规律里，有它一定的范围，但是归根结底还是有它的规律性。我一直认为，搞理论的还是要研究本质寻找共同规律，虽然世界很大，无边无沿，我们很渺小，有些东西现在一时还说不清楚，我们作为探索者，如果放弃探索的信念，那就什么事情也做不成了。

罗：您的意思就是说，古今中外也好，不同时空也好，人类的审美还是有其共性，还是有一些本质规律可循的。虽然它在不同时期、不同地域可能有某一些个性的东西，但还会有一些共性的东西。

就您的这个问题，我想起一个例子。民族音乐学的学者经常举一个例子，说把贝多芬第五交响曲的第一乐章主题放给农民听。农民就说这是鬼子进村，另外一个主题则是老百姓安全转移。他们认为对贝多芬的这种理解非常荒谬。后来我就反驳，因为事实上农民没有颠倒，他没有说第二个主题是鬼子进村，第一个主题是老百姓安全转移，这实际上还是有一个共同的体验。在第一个主题中有一种不安的因素，给人一种不安的感觉，副部主题是比较舒缓的、放松的，这个主题无论它表现什么也好，但都是给人一种舒缓的放松的那个感觉。无论是农民也好还是西方的知识分子也好，他们有一种共同的心理体验，虽然农民不理解它背后写的是什么东西，但这种心理体验应该是共同的，如果他颠倒过来那就有问题了，但他恰恰表明这是一种共同的心理体验。所以，我觉得这个问题还是说明了审美的一些共性问题。但很多人在谈这个例子的时候，都想到了文化背景不同对贝多芬的理解就差得很远。但是想得深一点，实际上他们的审美体验是共同的。

冯：近20余年来，民族音乐学、音乐人类学和音乐美学在音乐观念、音乐的本质等问题的看法上出现了很大的差异，包括后现代主义音乐文化的研究也出现了一些跟以往很不一样的观点。宋瑾还专门写过这样的文章：《什么音乐的美学》、

《站在那里说音乐》,这些文章的立论点是明确反对本质主义的,认为以往"通用"的音乐美学已经不具有普适性。王老师刚才您说您还是一个本质主义者——

罗:就是涉及刚才讲的有没有审美共性。

冯:那您还是坚持您的观点?

王:在人类的天性中还是有一些共同的东西。

罗:其实从心理学的角度,从格式塔心理学的"异质同构"理论和所做的一些跟这个问题相关的实验,都能够说明审美共性问题。

王:当说没有共性的东西的时候,实际上就是在试图获得一个共性的认识。理论上实际是自相矛盾的。

20 世纪中国音乐美学史的梳理与研究

冯:读您的音乐美学文章,细心的读者或许可以发现,您的一些重要学术见解来源于敏锐的学术视角和对问题所作的剥茧抽丝式的分析方式。比如,您对萧友梅关于 20 世纪中国音乐学和音乐美学的论述中,花了不少笔墨将着眼点放在对"理学"一词的猜想上,从而得出了理学就是"从总体上驾驭音乐的全局,揭示音乐的普遍规律的一种关于理论的理论"的大胆设想。

王:从美学史上讲,中国音乐美学在 20 世纪的发端,第一个概念应该是"理学",就是萧友梅从宋明理学中权宜借用的理学。

冯:顺便告诉您,我在写《中国近代科学主义音乐思潮研究》一文时,联系到曾志忞、萧友梅等人都曾有赴日留学的经历,就专门查阅了部分有关日本近代科学、文化思想传入中国的论著,发现"理学"一词曾是西文 philosophy 的日译。19 世纪 60 年代,日本思想家西周将西文 philosophy 一词译为"西洋之性理之学"和"希哲学",两种译法都明显受中国传统哲学思想的影响,跟中国的宋明理学不无关系。去年在南京召开的第八届中日音乐比较国际研讨会上,我为此专门请教了日本广岛大学的原正幸教授,他是研究哲学和美学的。他告诉我,日本明治时期曾将 philosophy 译为"理学"、"性学",都含有探究事物本质的意思;后来 philosophy 被改译为"哲学","理学"则对应为物理、化学等自然学科;在音乐领域,理学主要是指音阶等音乐基础理论了。王老师您那个时候还没有查到像原正幸说的这些信息,但是您通过文本分析、逻辑推理,大胆地提出了猜想,认为"理学"这个词大概就是"理论的理论",这种猜想已经呼之欲出地指出理学即是指哲学了,只是您没有确定而已。所以我觉得王老师的这种敏锐的观察力实在令人佩服。

罗:这种直觉的把握能力,也需要靠一种很深厚的积淀!

冯:是。

王:谢谢你事后做了这么多的工作,使我对"理学"一词在中西文化通过日本

的交汇有更深的了解。

罗： 您在写萧友梅的文章里提到了在概念上一要简洁，二要明晰、三要别异同。您觉得在一些音乐美学研究的文章里，大家对概念的把握能不能做到这三个要素？

王： 那三个要素好像是在讲定义问题时说的，随便带出来的那么一说。

罗： 但是我觉得这很准确！

王： 用一语道破的形式明本质、别异同，这样定义才能下好，这就是我对定义的一个简单的看法。

冯： 说到对萧友梅的研究，我们可以发现，王老师对20世纪中国音乐美学史也是做过具体研究的，还包括对青主音乐美学思想的研究、对1946—1976年间中国音乐美学发展的研究，等等。

王： 这些文章都是为了参加学术会议提交的参会论文。写萧友梅的文章是为了纪念萧友梅诞辰110周年，最初写青主和1946—1976年间音乐美学的回顾，是到香港参加刘靖之主办的中国新音乐史论研讨会。我的文章多是这种急就章。

冯： 如果从萧友梅1920年发表涉及音乐美学的文章算起的话，音乐美学作为一门学科在中国已有90年的历史；当然，20世纪初叶新式学校音乐教育兴起之际的美育思想中也蕴含着大量的美学信息。因此，回顾与梳理学科意义上的音乐美学沿革已经引起了学界的重视。从这个意义上讲，您与杨和平主编的四卷本《20世纪中国音乐美学文献》就具有非同一般的学术意义。这个数百万字的四卷本尽可能全面地收集到了目前所见20世纪上半叶有关音乐美学的所有文献，20世纪下半叶的音乐美学文献则选取了大量富有代表性的文论。应该说，这部20世纪中国音乐美学文献的收集与出版本身就是一部学科成长历史的展示，它为深入研究20世纪中国音乐美学发展的历史轨迹与逻辑规律提供了最为坚实的文献基础。您在为这部文献集而写的“后记”中说过这样一句话：

> “在二十世纪的音乐美学浪潮中，只觉得自己是一粒不足道的水滴。但也因终能见到这一片汪洋而感到欣慰。”

读到这句话时我曾为此而感动。杨和平在回顾你们一起工作的情况时，深有感触：

> **链接9** 杨和平《我与宁一师》：
>
> 通过参与主编《20世纪中国音乐美学文献卷》，我学会了如何整理、查找文献，在编辑的过程中，通过反复阅读各个历史时期音乐美学家的文论，对丰

富和掌握20世纪中国音乐美学发展的历史走向和路径，对百年来中国音乐美学研究的命题、范畴和问题，有了一个较为清晰的理论把握，我后来撰写的有关20世纪音乐美学研究、音乐心理学研究和音乐教育学研究的论文，大都是离不开因编辑文献卷，从宁一师那里学来的知识。①

罗：能谈谈您与杨和平在编选这本文献集时的一些经历和工作细节吗？

王：这套文集实际上是“救火”或者说是“填窟窿”的产物。最初提出“中国音乐美学志述”这个课题的是韩锺恩。他和乔建中到福建去，跟福建艺术研究所有一个约定，韩锺恩他们搞理论卷，福建搞创作卷，事先我不知道。回来以后，韩锺恩在申报程序上遇到了困难，因为他当时还是助理研究员。按照科研办的规定，助理研究员不能申报和承担课题，所以他就不好办。然后他就拿着这个东西找我来了。他写的是项目执行人韩锺恩，课题负责人王宁一。我当时看到这个情况觉得如果不做这个课题的话，这课题就泡汤了，应该支持一个青年同志的积极性，尽管我知道承担课题是一个苦差事，但为了支持这个课题我就同意了，签了名。所以我在“后记”里特别谈到韩锺恩的重要作用。然后就是开始搞课题，先是搞篇目，因为是个“志述”嘛，得先把篇目搞齐。搜集资料过程中我觉得缺东西，就拉着杨和平到上海去充实这个课题。韩锺恩这时候请人帮忙在搞“叙录”，就是把一篇文章缩写成几百字的样子。我看了以后觉得这样做不行，最好还是我们两人写才行。但这时候韩锺恩已经是所长助理了，我也忙得不得了，没有专门时间去弄，但是课题已经持续一段时间了，眼看要出不来什么东西了。但是要是把人家一篇上万字、几千字的文章用几百字缩写出来，这样做出来的东西意义不大，真想参考这些文章的人还是想看原作，看提示、提要只有点参照价值，万一提示不好，弄拧了，不是那么回事，反而让看书的人费事了。所以我就决定要出文献卷，因为我是课题组长嘛。拉上杨和平一起做的。这些在前言里都写了。先出第一本，一直到最后不可收拾，出了四本，四百多万字吧。我觉得这个东西有价值，第一手资料摆在这儿了，对不对好不好就摆在这儿了，志述就是基础材料。我觉得这是抓住了问题的根本。第二手的制作呢，别人还是可以继续做的，有东西在是可以做的，有的也可以不做，没有太大的意义。后来我就把《中国音乐美学志述》搞成系列丛书，文献卷、理论卷、创作卷这么三卷。福建搞的是创作卷。理论卷呢，最后现在到了上海了，韩锺恩他们出的那几本书等于是那个理论卷了。

罗：昨天还说到的，一百年后还会很有价值，不只一百年，作为史料，它可以永远为大家提供一个很重要的参照。

---

① 杨和平《我与宁一师》(特约稿，未刊)，杨和平2010年12月16日发给冯长春、罗小平的邮件。

冯： 从事过历史研究的人都知道，史料的收集是一件非常艰苦且难以直接体现收集者学术才华的工作，很多人往往不愿意做这种甘于为他人、为学界提供方便的事情。因此，从这个意义上讲，四卷本的出版值得音乐美学界同仁的赞赏。

罗： 我在写有关近现代中国音乐心理学发展的论文时，从这四卷本中也获取很多有价值的信息。从您在此书前言与后记谈到的“一息尚存，笔耕不辍”与“一滴水和汪洋的关系”我们看到您的人生充满丰富的哲理。从宇宙意识的角度看，整个人类的兴衰也不过是宇宙进化中的一段过程，个人更是一粒沙、一滴水，何足道哉！但每一个人既然来到这个世界上，就应该充分发挥自己的作用，实现自己的价值，为大海提供这一滴净水。我们这样理解您对人生的感悟对吗？

王： 我是觉得自己是不足道的一滴水，的确是如此。音乐美学界不乏大家，如于润洋、赵宋光、张前、蔡仲德、茅原等都是，我只是个小人物，就是不足道的一滴水。从幼年读书的时候就是这样，我写过一首钢琴变奏曲，标题就叫《水滴》；我的一个好同学入团的时候我当场给他写了一首诗，用的形象也是水滴。我一直是把自己看成是一滴水，真的是很惭愧。我本应该做得更好一点，但是我没能做到。

冯： 您这是一个大家的水滴意识，令人肃然起敬的水滴意识。

罗： 您说的水滴是有两个东西结合在一起，一个是把自己看成一滴水，非常谦虚啊，融到这个大海里边去，但是您还强调另外一个方面，就是每一滴水都很重要，我们不要因为仅仅是一滴水就忽视我们的存在、自己的价值，大海就是无数的一滴水构成的。您讲一息尚存就要做下去，是一滴水就要把它的作用发挥出去。

王： 党就是这么教育我们的。

冯： 你们在谈一滴水的人生哲学了。王老师现在不上网，上网的话给他起个网名就叫“水滴”。

美学与音乐分析相融会的音乐批评

冯： 前面我们聊起的那篇未能发表的诗评应该是对备受争议的朦胧诗的一种辩护，同时我们也知道，20世纪80年代与90年代初，作为一名音乐评论家，您写了不少值得注意的音乐评论文章。其中1984年发表的《评科教影片〈丹顶鹤的一家〉中的序列音乐》一文，是当时较早讨论十二音作品的评论文章之一。应该说，这篇文章在理论和批评上为当时颇受争议的“新潮音乐”给予了热情的支持。

王： 这个《丹顶鹤的一家》的出笼啊，不仅是我后来写了评论文章，而且音乐作品得以产生也和我有一些关系。80年代初我还在当研究生的时候，罗忠镕先生的那首《涉江采芙蓉》在音乐创作上发表，10月18号还是什么时候？我在评论文章就写道：“初读略觉艰涩”，什么玩意儿，没见过这个东西；“再读始识意趣”，哦，十二

音啊！“仔细玩味才悟出其中的种种奥秘，于是由此及彼、联翩浮想、终觉意义匪浅，以至于情不自禁不得不见诸笔端了。”这篇文章记录了我品味作品，琢磨推敲，不能自已的兴奋心情。大概也是写了六千字左右。本想先找作者谈，我再照着写，但这样就难免有抄袭剽窃之嫌。我从来没有分析过十二音的作品，靠我的作品分析的那点功底，还找了一点参考材料，慢慢的略有所悟，就拿着写好的文章，去找罗忠镕先生。罗先生对我的音列分析是肯定的，对我的文章从内容到形式、从形式到内容的反复论证，据理力争的热情感到高兴。对我的文章把前奏中的快速琶音和高音弱奏想象成古琴上的快速拂奏与串串泛音则表示他没完全往古琴上想，但认同我用白描手法勾勒出一幅清虚淡雅的古代音画的描述。甚至承认他的钢琴织体也追求弹拨乐的效果。总而言之我和罗忠镕先生谈得挺投合的。后来我就说罗先生我除了请您批评之外，我想向您学习，能不能给我仔细讲讲十二音的创作技法？这样他就很简洁的讲了那个“四合一”是怎么一回事，还画了一个音列对照表，用起来十分方便。罗忠镕家旁边就住着我的同学卢世林，领会了十二音的创作技法之后，我就到卢世林家去了，把我写的这篇文章以及罗忠镕给我讲的这一套都跟他讲了。卢世林是我大学同班同学，是我的同学里最有创作才华的，他不但心领神会，而且才思敏捷，勇于探索、实践。作为科影厂专职作曲，很快就把十二音用在了科教片的音乐上。继罗忠镕在钢琴上突破禁区之后，把试验扩大到交响乐队上，作品还未录音就引来了一片哗然。作者不得不用一整天时间向领导作汇报，对音乐的设计的合理性、可行性作了绘声绘色的说明，并对创作构思做了耐心的辩护。成为音乐上解放思想，冲破极左禁锢的一个突出事件。所幸音乐终得通过。公映后反响强烈，电影协会专题座谈会上获得一致好评。我则用2万字的篇幅分析技法、评介音乐。是我的评论中案头工作做得最充分的一次。

罗：这篇文章在当时评价十二音作品的文章中是比较有代表性的。您在《评科教影片〈丹顶鹤的一家〉中的序列音乐》一文中，抓住作品中现代技法与民族化相结合的一个关键原则——无调性思维的调性化与调性思维的无调性化的辩证统一，进行了具体、细致、准确的分析，这无疑对新潮音乐的创作有不可低估的具体指导作用，但不知道当时这篇文章有无产生这种社会影响？

王：咱们搞理论的别把自己看的太重了，好像你写篇文章人家就怎么样了。没那么大的作用。都是在历史的潮流中相濡以沫，互相影响罢了。

罗：但是我觉得真的是有指导意义的。

冯：其实，在我看来，这篇文章还不仅仅在于为“新潮音乐”提供了批评上的肯定，更值得注意的是文章结尾中的几点思考。您从音乐美学的高度谈到了音乐的内容和形式问题，而且直指当时音乐观念中一些简单化的“左”的观念。但是，在音乐美学还被视为“从概念到概念”的时候，不知那个充满美学意味的结尾是否引起了当时批评界的重视与思考。我愿意在这里引述其中一段：

> 借鉴一种曾经为资产阶级的各种不同的流派、各种不同倾向的美学观点所支配的技法，使它服务于反映生活、塑造形象，主张内容和形式的辩证统一的美学原则。内容和形式是不可分离的。那么借鉴了这样的技法，是不是就注定是把那曾经与之不可分离的内容也一齐借鉴过来呢？这却未必。因为，技法作为一种手段虽属于形式范畴，却不是形式的同义语，更不是内容的对偶物。形式是对象化了的手段，内容是手段化了的对象，而手段却只是一个具有潜在能量的抽象物。因此，形式一定不能脱离内容而存在，手段的存在却正以对内容的脱离为前提。具体的形式必定表现具体的内容，抽象的技法却可能胜任各种不同内容的表现。在资产阶级的作品中具体统一着的内容和形式绝然不可分离，在各个表现着特定内容的特定形式中，具体存在着的手段却有可能抽象出来，化为别样的具体存在。

这恐怕是当时唯一一篇从音乐美学和辩证思维的角度讨论借鉴西方音乐技法的文章，在当时大批"精神污染"的气候下，算是空谷足音了吧？

王：不知道。

冯：您在《简论音乐的内容与形式的相互关系》一文注释中有这样一段话，可以与《评科教影片〈丹顶鹤的一家〉中的序列音乐》一文中的那段结语相互参照：

> "对象和内容的区分，手段和形式的区分，不仅具有重要的理论意义，而且也具有重要的实践意义。比如，长期以来，人们有意无意地将对象看成内容，这就导致创作中拼命追求对象在音乐中的直接再现，于是音乐中大量充斥着音响的模拟、外在的描写、极为具体的标题、某些熟悉的歌曲成了通用的概念符号等简单化、肤浅化的倾向。不懂得由对象转化为音乐的内容要经由手段的洗礼，而手段的这种反作用将决定音乐表现内容时的一系列独特的规律。又如人们时常把手段混同于形式，这曾经成为妨碍我们勇敢吸收外来技法（即手段）的重要思想障碍。由于误以为手段就是形式，而形式有时为内容服务、和内容不可分的，因此担心吸收外来技法势必把'为帝国主义''资产阶级'服务的内容也带进作品中来……造成这种情况尽管有各种历史原因，但是理论概念的混乱不能不说是重要的认识根源之一。"

王：通过写音乐的内容与形式之关系的文章，我有这么一种看法：案头工作是重要的，技术分析是起步点，应该用形式的分析去证明你的内容，又用你对内容的分析去把握你的形式，这样才能融会贯通起来。我后来说对象的手段化，手段的对象化，那就是我的这种体会，我觉得它是一个东西。

冯：通常说音乐评论是音乐美学原理的应用，音乐美学一定不要脱离音乐本

身。在我看来，您的音乐学实践中真的是把美学原理与音乐分析、音乐美学与音乐评论有机地结合在一起了。能谈谈您的体会吗？

王：离开了工艺学的音乐分析内容就是空的，光有所谓内容分析而没有技术分析就是假的，你必须对音乐本身有一种理解和把握，技术分析一定要有内容的统帅，才能够有血有肉。

罗：讲到这里的时候，我想起看您乐评的感受。因为您有作曲的根基，我觉得您现场聆听的本事特别大，刚才在车上还说，从您的乐评可以看出您在现场对音乐本体的把握是很精彩的，不是事后拿总谱来分析，而是在音乐现场，您对旋律特征、和声结构、曲式的一些特点以及调性关系等等，都是通过现场聆听之后写出来，就觉得您在现场对音乐本体的把握功夫特别到家，写成文章之后语言的表达又特别精彩。所以我想问您一个问题，作为一个乐评家，您觉得搞音乐批评应该具备怎样的素质？

冯：这会儿啊，中国音乐评论学会正在杭州开第四届年会，这个话题王老师可以在那儿讲讲，呵呵。

王：我欣赏韩锺恩的那个"临响"，它是挺有意思的，抓住了音乐欣赏中人和音乐的这种直接的关系。

冯：韩老师造这个词儿当时有很多人反对啊！

王：是啊，由医学的临床到音乐的临响。

冯：韩锺恩提出这个概念的时候好像是受到了"临床"一词和福柯思想的影响。

罗：王老师，我们在读您的美学文章和乐评文章时都强烈地感受到您的研究显露出突出的问题意识和求真精神，具有严谨缜密的思辨色彩和诗化哲学的韵味，语言生动、幽默，遣词造句十分考究，笔法尖锐辛辣。令人读来时而在概念的漩涡中挣扎，时而在调侃中忍俊不禁，时而为超验的深刻拍案叫绝，真是极具戏剧性。您认同我们的这种评价吗？

王：谢谢，看得出您如此专注地审读了我的文章，不过您的感受属于您自己，无需别人认同。人生难得一知己，别人欢喜你的文章，无论如何是件叫人高兴的事。不过，中学时代有位老师告诫过我，别人夸你，你不必太高兴，要多想想自己的不足。别人骂你，把你说得一钱不值，也不必气馁，多想想自己有哪些好的地方，这样的人会活得比较踏实。言犹在耳，终生不能忘也。

病中重读《乐话》

冯：是造化弄人还是命中有此一劫，在很多同辈学者正在成果频出的时候，您却因查出严重的心脏病而不得不在家修养或经常去医院治疗、定期做检查。与此

同时，您也慢慢淡出了音乐美学界，连文章也很少写了。但我知道您其实一直关注音乐美学学科的发展，一直在思考一些您所关心的问题。比如对青主的重新认识。

王：我这个人是不等盖棺已经自我定论了，真是不足道，这是真心实意说的，不是故作谦虚。自1993年起，不断出现口角歪斜，半身感觉障碍。造影显示冠状动脉三支病变，堵塞严重。还有许多并发症。医院不得不向单位发出"王宁一病重"的通知，而古月、高秀敏、侯耀文、马季等名人纷纷谢世，对像我这样的人发出了警告。我自知前路已很有限，但也并不惊慌。准备好了吗，时刻准备着。唱了一辈子，此刻算是懂得了它的意思。于是戒烟忌口，服药住院，小心的躲避着突然事件的发生。医生用10年的时间反复摸索介入治疗，终因基因不好，血管杂乱三进手术室而不得不放弃。而今已是胸无大志，碌碌无为，真不值得你们来访谈。

冯：怎么越说越像检讨了！

王：我这人这辈子最会做的就是检讨了。

冯：王老师身体还好的时候，行政职务占去大量的时间，所以要从成果的数量上来讲的话，跟您这个年龄段的一些学者相比是不算多的。

王：最差的，最差的！

冯：不能这么说。

罗：要从质量上看啊！

王：我跟郭先生说我是他最没出息的学生。

冯：辞去行政职务以后，该退休了，但身体状况又出问题了。要不是因为这些，您的学术研究恐怕也不是现在这种情形。

罗：绝对不是。

王：没做出来，就是没做出来。还是能力有限，努力不够。就算你是邓亚萍，输了就是输了。何必找借口。

冯：青主是一位长期备受争议的音乐家，有关他的研究甚至也引发了不同的讨论。在您退休养病期间除了后期写过一篇论辩文章外，还断断续续写了《重读〈乐话〉》的三篇随笔文章。您几乎是字斟句酌地推敲、体悟着青主的诗性文章，我个人认为，《重读〈乐话〉》的几篇随笔是近年来青主研究中最值得重视的文论，极富启发性。我后来关于青主研究的几篇文章也受益于您的文章。这个系列随笔还会继续写下去吗？

王：本来是想写的，不知道能不能写下去。

冯：20世纪90年代去香港参加刘靖之召集的一个新音乐史论的会上也曾经写过有关青主的评论文章吧？

王：是，有五千字。三篇随笔就是由此而发的。长我23岁的赵沨先生，晚年时有《病榻有感》，《读刊笔记》之类的文论问世，生命不止，奋斗不息的精神令我肃然起敬。对自己的未老先衰感到深深的自责。病榻上渐渐生出了偿还文债的念

头，曾向赵宋光先生承认我已胸无大志，再也无力开拓新领域，偿还文债算是一种实事求是的选择，恳请先生为我把关。三篇随笔就是在这种情况下写出来的。随笔的形式可以不必正襟危坐，说些叫人不懂的话，随心所欲、可行可止，也更适合我现在的状态。但在严谨性上，却不愿放松要求，所以字斟句酌，写的很慢。把内在的思考尽量赋予简练的形式。可谓内紧外松。我没有倚马千言的才华，一篇八千字的随笔竟然写了一年。效率之低真是愧对世人。

冯：这次重读青主，重评《乐话》，在一定程度上对您自己过去的观点有所修正。

王：偿还文债就是自我反省，检讨是认真的，绝不羞羞答答、吞吞吐吐，但也不当谦谦君子。真心诚意，坦坦荡荡。坚持真理、修正错误嘛。三篇随笔反省自己，也为了加深对青主美学观点、写作手法的认识。试图澄清误解，寻找长期争论不休的原因，关键就在于对"上界"的理解。由于青主的"上界"具有虚实并举的二重性：虚指"天界"，只是比喻谐话，并无理论意义；实指"内界"，则切实的分析出灵魂的构成，通过感知、认知、立法、争衡的步伐一直推向艺术创造的顶峰。发掘出人类内在的"潜势力"——尚待对象化的人的精神力量，从而与马克思的"美是人的本质力量的对象化"的论断互为表里、不谋而合，所以我说"不求上界问灵魂，问得灵魂知上界，拯救灵魂，扬弃上界，别了上界的语言"。这就是我至今的理论立场。

冯：前面我们聊到切入问题的敏感、敏锐等特点，在王老师重读《乐话》中也能体现出来。王老师抓住了青主之子廖乃雄所说"青主是诗人，他在作诗"这句话，联系到青主是个诗人，他是在用诗性的语言去描述一些美学问题。

王：廖乃雄先生启发了我。这个思路我觉得李业道也有功劳，我找他聊过。因为他一直对青主持批评态度的，我想听听他的看法。我就问他"你觉得青主是唯心主义吗"？他肯定青主是唯心主义的，但他又说，《乐话》是文学笔法而不是理论。这话他说对了，确实，《乐话》是一种文学的笔法。到了会上我听了多方面的意见，特别是听了廖乃雄的讲话，就萌发了一种从"他是诗人，他在作诗"这样一个视角来解开谜团，消除误解的思路。随笔之一写完后，就送李业道审阅，一个星期后，他在电话里兴奋地说，很好，有新观点，又有新方法。语言又很活泼。没想到理论文章也可以这样来写。我告诉他，是您对乐话文学笔法的评断给了我启发。我相信他已不再坚持原先的看法了。人生无常，转过年来李业道同志就离开了我们。

罗：这个事情对我们也很有启发。我们觉得，在研究音乐学家的时候，特别要考虑到他比较独特的一种心理结构，比如说昨天您聊的对音乐的内容与形式之关系的看法，我当时马上就想到因为您是从作曲专业这样过来的，您有比较丰富的大量的创作经验，所以您考虑这个问题的时候不是一种纯理论家的考虑，而是跟您的创作经验和从作曲家的身份考虑问题的角度是相关的。在研究一些音乐学家的时候，我们也特别注重心理结构的问题，比如说您原来也是诗人，也写过诗，这种经验

对于您的诗化的语言表达也是很有影响的。

王： 随笔之三写完后，立刻传给赵宋光先生，十天之后，就收到了回音。赵先生文笔简练精辟，当年我都能背下来，后来孩子不慎在电脑上删除了。现在只记得我当时的回信，基本内容是这样的：

尊敬的赵先生：

倾悉来书，不胜感念。溢美之词，实不敢当。没有先生的两篇雄文垫底，学生又岂敢轻置一言。不过，能够得到先生的及时首肯，仍然十分高兴。体会到先生的一片关切之情。多年来，先生的教诲、关爱和提携就一起涌上心头。先生的鼓励将激励我坚持着写下去……

罗： 赵先生的原信您和他本人都没有存下来，但赵先生凭记忆又重新写了一段文字。对三篇随笔做出了自己的分析。

链接 10 赵宋光《追寻青主的思绪，领受青主的启迪》：

对青主的音乐思想再理解之后，王宁一同志于本世纪初写下了三篇《重读〈乐话〉随笔》。笔锋潇洒谐谑，涵义却启人深思，对当年青主所抱的音乐美学观念作了深入挖掘。

《随笔之一》析出了"上界"一词的两重性——既指"天界"，又指"内界"。前者有神学的扮相，用作比喻；后者有心理学蕴涵，是青主的本意所指。

《随笔之二》揭开了青主理论思考的深情心态，又引人注意到音乐创造过程中的内心听觉和听觉想象力，告诉人们，青主音乐思想的着重点在于：把音乐当作一种语言是希腊人对音乐的根本理解，由这基点推想，可以认为音乐是灵魂的语言，是指灵魂状态的一种形象艺术。由此自然能引出"主体间性"：凭这种艺术，众多灵魂能够亲切交谈。

《随笔之三》终于敲响了锣心：青主引用歌德的名言来作思想推进器，强调人类在自然界面前处于立法者的地位。人类的能动创造，在漫长的历史全程中积蓄彰显，艺术高扬了这创造力，青主又把音乐创造置于高扬人类创造力的峰颠。依王宁一同志评价，这发聋振聩的一声，敲响在 20 世纪二三十年代之交，足以令人肃然起敬，在近代思想史上有独特价值。

经过王宁一同志梳理，青主启迪后人纵深探索的至少可见到如下三点：

一、灵魂的语言不同于各民族日常生活习用语言的本质特异性何在？

二、人类若不先取自自然界，也不可能向自然界"赋予形式"。人类如何从自然界淘选、升华素材，又如何创造前所未见而又不违背自然规律的形式？赋予自然界的，依凭什么能不同于取自自然界的，而在自然界立足？人类与自

然界如何和谐共存?

三、若没有千万年物质生产实践中积蓄聚集的能动创造力,人类无由在艺术中高扬它。在艺术中高扬的能动创造力如何能承续而又超越物质生产实践中固有的创造力?在音乐创造中得到极度高扬的人类创造力要不要回报给社会物质生产实践?

今天我能追寻青主的思绪,领受青主的启迪,乃是受惠于反复研读王宁一同志赤诚的随笔。①

冯: 就您的经验和观察而言,您认为当下中国音乐美学研究中存在哪些值得关注和解决的问题?

王: 术后余生,身心疲惫,二度开胸,元气大伤。这些年一直挣扎在心脑血管病的悬崖上,终于无法逆转,万幸尚能苟活,如今只剩下坦然面对的平稳心态。我早就意识到自己知识结构老化的问题,经常以"计划经济的遗老遗少"自嘲。我这个人不愿意对于很可能是自己不懂的问题发表意见,更不敢自不量力的指手画脚。只想说我感谢曾批评、教育、帮助过我的所有的人。只要有可能,还当继续学习。预祝21世纪的中国音乐美学做出更大的成绩。

音 乐 哲 人

冯: 聊点轻松的吧。

罗: 对,您觉得在您的人生过程当中,什么事情是让您最难忘,什么事情让您最激动呢?

王: ……

冯: 得好好想想,太多的选项,呵呵。

王: 没有什么难忘的,人生就是过眼烟云。

冯: 王老师的心理很超脱啊,宽容心。

罗: 您信奉什么人生格言?

王: 没有什么。

罗: 那您喜欢哪些文学名作、艺术名著?

王: ……

罗: 比如说喜欢谁的小说?

王: 问这些问题有什么意义啊?要是问问马克思那样的伟人什么的还行,像王宁一这样的小人物根本用不着问这些问题。

---

① 赵宋光先生2003年11月致王宁一先生信件,2010年7月赵宋光先生整理,未刊稿。

罗：刚才您讲青主是个诗人。一个人所喜欢的东西跟他的独特的心理结构是很有关系的。比如有人可能会喜欢古典诗词，那这些东西可能就会影响到他对音乐学的研究；有人可能比较喜欢西欧文学，那他听音乐的时候可能会联想到某些东西。所以这里面真的很有关系的，在您这么多年的成长过程中，肯定欣赏过无数艺术上的、文学上的名著，您肯定也会有一些觉得很精彩的。

王：谈不出什么来。

冯：王老师是不是不看文学名著呢，呵呵。

罗：那对电影啊、戏剧啊、画啊其它艺术呢？

王：……

冯：王老师不怎么喜欢看电视看电影吧？

王：消磨时间而已，没有什么特别的意思。

冯：以前王老师曾经告诉过我，身体状况不好，不写文章了，偶尔在家跟着电视上学做菜，呵呵。

罗：那咱不说文学艺术，说哲学吧，您觉得您比较喜欢看的是哪些著作？

冯：哲学方面的书，王老师最爱读的是不是黑格尔？

王：对，黑格尔。看黑格尔看得比较多。

冯：王老师的辩证思维跟读黑格尔有很大关系。

王：我读黑格尔是很晚的事，青年时代从马列主义，毛主席著作中略知一二，当研究生后，才见到黑格尔的原著，但我领会很快。（当然马克思主义创始人和经典作家对黑格尔精辟的点评始终是点亮在我心头的指路明灯）但似乎还有另外的什么东西在牵引着我，就像碰到一个不知在哪见到的老朋友。连我自己都很吃惊。我想啊想，是从贝多芬的音乐中感受到的。贝多芬与黑格尔同生于 1770 年，一个创造了思维的辩证法，一个创造了音乐的辩证法。在我看来，他们是相通的。

冯：辩证法的精髓在黑格尔和贝多芬那里得到了不同形式的展现。

王：在我看来贝多芬和黑格尔就是一个人，他们的灵魂是相通的，贝多芬音乐的呈示、展开与再现同辩证逻辑的正、反、合同样严谨周密，颠扑不破。不过你最好还是从音乐上去感受它才更容易。因为达到了理性而又扬弃了理性的感性直觉，是比思辨理性更深刻、更强固的东西。我从小受到这种艺术的感染，似乎渗透到了骨髓中，一接触黑格尔的著作，就有一种自然的亲近感。

罗：贝多芬和黑格尔就是一个人，真是语出惊人，但深入想想不无道理。您强调的是他们在辩证思维上的共同之处。先前的研究多从理论上去分析艺术中的辩证法和哲学辩证法的关系，这次您从感性和直觉的角度来谈通过艺术辩证法潜移默化的影响，使您的心理结构自然形成对辩证法的敏锐把握能力，形成自如地运用辩证思维的才能。这种音乐感性积淀对主体心理结构和思维方式的作用，是您的切身体会。这一方面启发我们从音乐哲学的层面去思索音乐本体的辩证法则和作

曲家的辩证思维方式如何体现辩证法的精妙；另一方面又可以让我们从心理学的层面分析音乐实践中艺术辩证法的无形影响对主体思维能力的培养。您的见解确实给我们很多启示呀！那您除了音乐之外还对什么东西有兴趣啊？

王：没有！

罗：那么纯粹，那么专一啊。

冯：李曙明先生在一篇文章中把王老师称为"音乐哲人"，还真是贴切。王老师多年以来一直在订阅的一本刊物是《哲学研究》。对哲学的爱好和思考大概已经渗透到您的日常生活中了。

王：音乐哲人不敢当，我是配不上这个称号的，因为我不是哲学家。在哲学上谈不上有什么建树，大概我们这代人随着新中国一起长大，党和国家把马列主义毛泽东思想贯彻在教育中，小学、中学、大学，入队、入团、入党，伴随着我们成长。曙明君观察到贯穿在我的生活实践、专业实践中哲学思想的重要作用，那是他观察的深入、细致处。只是我从不曾，也绝不敢以哲人自居。不过是一个愿意学习并把学得的有限的哲学知识不断运用于生活实践和工作实践，因而多少有些长进，但仍需不断反省自身的一个哲学的小学生而已。

冯：即便是在遭到批判的"文革"中，您也没有放弃对哲学的学习和思考，唯物辩证法使您坚信真理必定战胜谬误。您在《自传》中曾不止一次地表达了这一信念。

链接 11　王宁一《自传》：

大轰大嗡又开始了，大字报、批斗会、敦促会开了无数，我一概冷静对待，回到猪棚干活就唱歌(被说成气焰嚣张)，有空就读书。我弄到几本马列原著，读了之后心胸为之一阔，想了不少问题。当时我曾给一位友人写信说："我更加坚信，只有唯物辩证法能拯救我，也一定能拯救我，但这需要时间，而现在时间都却不属于我们"。

……唯物辩证法拯救了我，我愿意永远信仰它。[1]

罗：我认真拜读过您的《自传》，您是名家中受磨难最多的一个。小时候被亲人像货物一样从这一家运到另一家，比呆在孤儿院还惨，您却依然热爱生活。反右因为提意见，在大学里成了让人孤立和漠视的另类，您也仍然坚持学习、全面发展。文革中被打成现行反革命，在大字报铺天盖地，口号声震耳欲聋的压力下，您不仅挺得住，还潇洒地写诗、唱歌。您具有超常的高 AQ(抗逆境商数)，令人非常佩服。您的这种人格特征与哲学相关还是与贝多芬的音乐相关?

---

① 王宁一《自传》，1980 年手抄本第 62—63、71 页，未刊稿。

王：世上万事万物都是相互联系的，诗歌、哲学都可以通过音乐统一在一个人的灵魂中。

罗：您的这段话，让我突然浮现出一首诗，只有一个字“网”，既然您提到万事万物，那您喜欢旅游吗？

王：不喜欢。我是个很乏味的人，而且是没有游兴的人。

冯：这好像跟王老师有时候表现出的那种诗情洋溢的激情性格有些不符啊。

王：到了美国，纽约我都不去，就在波士顿待着，在阁楼里躺着，哪儿都不去，去就觉得累人。

冯：那也是因为身体状况不允许的缘故吧？

王：不完全是。

罗：您年轻的时候去过那么多地方，您对哪些自然风光或人文景观比较感兴趣？

王：也没有。

罗：王老师现在已经进入一切皆空的状态了，哈哈。

王：是啊，四大皆空。我对旅游不感兴趣，我觉得哪儿都差不多，没有什么特别的。去趟千山，我肯定不走正道，专门走没人走的那个道，就那么个游法。

罗：那您觉得那个没人走的道上都会有些什么？为什么这么走？

冯：这个走法跟他写文章有关系，呵呵。

王：那是的，我肯定不照着来。

罗：那您觉得在整个人生过程中，您不能原谅、不喜欢的人性弱点是什么？最欣赏的人性优点是什么？人性里有各种各样的弱点，但是有些人性弱点可以原谅，比如我就可以原谅轻信，因为我本身就是这样一个人，很容易相信别人。我也有不愿原谅的弱点，比如虚伪。您不能原谅什么人性弱点，还是都能原谅？

王：没有什么不能原谅的。鲁迅说对自己的宿敌“一个都不宽恕”。我是连文化大革命中把我打成反革命的人统统恕了，因为我觉得谁都担不了这个责任。冤枉我，你就没有冤枉过别人？文化大革命谁没喊过打倒刘少奇，打倒邓小平啊，对不对？喊打倒王宁一那算什么呢。我的文章里就有《走出历史的阴影》一篇。中国人都骂文化大革命，事情一来他还在文化大革命中，就没走出这个阴影，我是觉得有些事情该走出来了，“文革”结束 34 年了，当作一个财富，当作一个经验总结就可以了。没有什么不能忘却的事情。

罗：您在逆境中能做到“任凭风吹浪打，胜似闲庭信步。”那样坚定和坦然，现在面对人生的种种经历和各种选择又是那样释然、淡然，这的确是一种大智慧。这种让我们可望而不可及的境界，您是如何修炼的？

王：没有刻意修炼什么，人来到这个世界上，许多事都是身不由己，情势所然也。

冯： 问王老师这些问题比问他音乐美学的问题要困难得多了。

罗： 可能平时想得比较少，现在一下子回答就很难！

王： 我妈妈小时候就问，王宁一你想吃点什么呢？我说我没想过吃什么，做什么我吃什么。

冯： 那咱们干脆不再问什么了。

罗： 我们也一切皆空了。

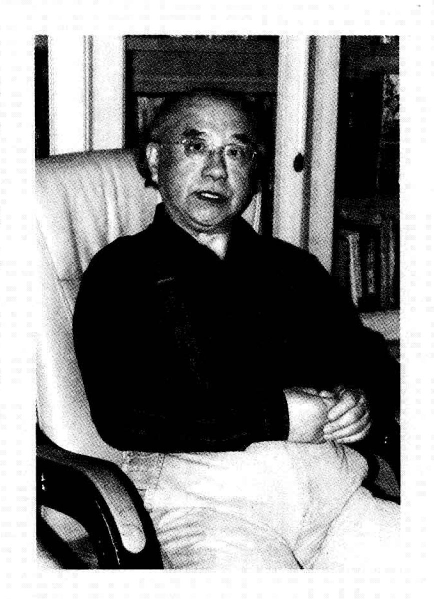
冯： 访谈结束。

罗： 对，结束，王老师有些累了。

冯： 又是两个多小时了。我们一起谢谢王老师接受我们的专访，祝王老师身体尽快恢复健康！

王： 也谢谢你们！

第三章
多学科的开拓者——张前



张前：1935年生，汉族，辽宁省人。中央音乐学院音乐学系教授，博士生导师，著名音乐美学家、音乐心理学家、音乐史学家。曾任中央音乐学院音乐学研究所所长、中国音乐心理学会会长、音乐美学会副会长。出版著作、译作11部，其业绩获区永熙音乐教育奖，教学成果多次获国家级、省部级优秀成果奖。多次应邀到日本等国进行学术交流。

张前教授在音乐美学元理论的研究与音乐心理学学科构建中的奠基性作用，在音乐表演美学学科体系建立和中日音乐文化交流史领域的开创性研究成果，都使他成为当之无愧的多学科开拓者。

访谈时间：2010年5月8日上午

访谈地点：北京张前教授寓所

东北鲁艺的小提琴手

冯长春(以下简称冯)：张老师，非常高兴能和罗老师一起到家里来向您请教。我们就从您小时候接受的音乐教育谈起吧。您是怎么喜欢上音乐并走上这条道路的呢？

张前(以下简称张)：我小时候在农村长大，是在哈尔滨北边的一个比较偏远的小山村。记得小时候最喜欢的事情，就是在田野里跑着玩，爬树摘果子，到小河沟里摸鱼。记得村子里有一个席棚子搭的小剧场，有一些流动的艺人剧团常来演

戏，演的是京剧，还有评剧，当时东北把评剧叫落子。我们这些小学生，从席棚的角落里钻进去蹭戏，回来以后，拿根棍子当刀枪要着玩，有时还在教室里把桌子和凳子摞起来，像一个戏台子似的，站在上边喊嗓子，学着唱戏的样子看谁喊得高。这就是小时候印象较深的文化生活。还记得有一次，小学的一位老师拿着一个长长的黑盒子，里面装着东西。我们这些小学生一直以为里面装的可能是什么枪，直到后来到了哈尔滨，才知道那是一把小提琴。

在我 9 岁那年，我的父母先后病逝，对我学习音乐影响比较大的是我的哥哥张竞，他比我年长 8 岁。在我上小学的时候，他在一个叫一面坡的镇子上中学，日伪时期叫国民高等学校。他在寒暑假回到家，有时会躲在苞米仓里面唱歌和吹口琴，他喜欢唱的歌里有一首是《天长地久》。当时只觉得好听，不知道是什么意思。哥哥于 1946 年秋天到哈尔滨东北文艺家协会参加革命，被分配到东北鲁艺文工团第三团，团的领导是从延安鲁艺来的干部，我知道的有向隅、晏甬等同志。他在那做演员演秧歌剧和歌剧，后来 1949 年东北解放，东北鲁艺几个文工团和音工团合起来成立东北鲁迅文艺学院，他被归到戏剧部做教师，我受到他的影响，1950 年在师范院校毕业以后，就考了东北鲁艺音乐部，开始正式学习音乐。

罗小平(以下简称罗)：当时，您所在的东三省，俄罗斯音乐文化的影响比较大，对这种良好的音乐氛围，您还有印象吧。

张：俄国音乐家在东北的活动，早在 20 世纪初期就已经开始了。苏联十月革命后，一部分俄罗斯人逃亡到中国的东北地区，后来把这些人叫白俄，其中也包括一些音乐家，他们主要在哈尔滨教授和演奏音乐，对哈尔滨乃至整个东北地区的音乐生活产生了比较大的影响。哈尔滨很早就建立了交响乐团，简称哈响，后来又成立了音乐学校，开展了多方面的音乐活动，对于培养中国音乐人才，介绍和传播西方音乐发挥了作用。1947 年春天，我来到哈尔滨师范学校，读的是艺术师范班，我的音乐老师，还有的高班同学音乐修养很高，学校每逢节假日或学期末经常举行文艺晚会，我们这些小同学也参加合唱、歌舞节目的表演，记得我还用脚踏风琴为我们班的舞蹈表演弹过伴奏，这些都对我有潜移默化的影响，培养了我对音乐的兴趣。

罗：后来，您为什么会喜欢学习小提琴，而不是选择大提琴或中提琴呢？是那个“黑盒子”的影响吗？

张：(笑)当时选学小提琴，是学校分配的。我是在 1950 年春天考进东北鲁迅文艺学院音乐部的，当时是 14 周岁。我的第一位小提琴老师是一位白俄，叫特拉哈登贝尔格，他是著名小提琴大师奥尔的学生，彼得堡音乐院出身，是犹太人。年纪很大，光头发亮，长得很矮很胖，教学和演奏水平都很高。记得他教我演奏的第一首乐曲是鲁宾斯坦的《旋律》，乐曲很美，给人的感觉很温暖。他的学生很多，当时鲁艺文工团和哈市音工团也有些人跟他学琴。至今还记得我们在冰天雪地的外

边走进他的小洋楼里，在温暖的壁炉旁边一边暖手，一边等待着前一个学生下课的情景。学了一年多之后，随着抗美援朝的形势相对稳定，东北鲁艺迁回沈阳，我又换了一位小提琴老师，名叫尤佳·特贝尔，也是白俄，他当时流动在哈尔滨、长春、沈阳等地教学。当时在东北鲁艺任教的还有一些白俄教授，像大提琴老师鲍斯特列姆、钢琴老师阿巴扎等，他们对东北鲁艺以及后来的东北音专的教学都做出了可贵的贡献。

罗： 于润洋先生的钢琴启蒙老师也是白俄。除了前面谈到的两位专业老师，在您中小学期间还有没有让您难以忘怀的老师？走上专业道路后，对您在事业上影响最大的前辈和同行是哪几位先生？

张： 1947 年前后，哈尔滨是东北解放区的首府，很多进步的文学艺术家纷纷来到这里。当时松江省教育厅长是著名法学家韩幽桐，哈尔滨市教育局长是后来做过新中国教育部长的蒋南翔。我们师范学校的校长是延安鲁艺音乐系的学员苏林。记得在入学后的"九·一八"纪念会上，苏林校长用他那激情的男高音引吭高歌《松花江上》声泪俱下，使我们深受感动。后来他又创作了《翻身大合唱》，指挥我们排练演出。我从第二学年上的是艺术师范班，学习音乐、美术、舞蹈和戏剧等各方面的课。当时在哈尔滨的一些文化名人亲自来给我们上课。著名舞蹈家吴晓邦来教我们舞蹈的基本动作和步伐，导演肖汀来给我们排秧歌剧。我们艺术师范班的班主任和语文老师是许文，笔名叫放平，全国解放后在中央乐团搞歌词创作，写了著名的《王大妈要和平》等歌曲。当时没有出版条件，许文老师就把他写的小说，一张张地誊清，悬挂在他房间里和走廊的铁丝上，让我们阅读。这些老师在我们的少年时代用美好的文学艺术，影响和感染着我们，把革命文艺的种子播撒在我们的心田里。

参加中国近现代音乐史编写

冯： 您上音专的时候，赶上了 1958 年官方组织中国近现代史的编写工作，现在我们普遍认为中国近现代史的学科是从那个时候开始奠基的。当时为什么选派您去参加这项工作呢？

张： 我从小提琴转向音乐理论专业是因为健康的原因。我的家乡在东北山区，水质不好，当地长大的人都患一种大骨节病，就是骨质增生、类风湿性关节炎。我离开亮河是 11 周岁，已经做下了病根。考入东北鲁艺学习小提琴，开始学的还可以，后来上东北音专的研究生班也是学的小提琴，可是小时候潜伏的病症越来越明显了，开始是髁关节强直，后来肩、肘、手指关节都出了毛病，虽然经过多方治疗，都没有明显的疗效，小提琴的学习被迫中断，我经历了人生的第一次打击。

冯： 这意味着您必须要终止您所喜爱的小提琴演奏的学习，同时也预示着您

可能要走另外一条学习音乐的道路了。

张：是这样。从1957年开始在学校图书馆的唱片室工作了两年，后经学校领导同意，改学音乐理论。1959年春天，刚好当时的中国音乐研究所在李元庆同志领导下正在编写中国近现代音乐史，于是我就从沈阳到了北京，参加音乐史编写组的工作。当时我主要是跟着学习，也参加部分采访和编写工作。编写组的大组长是李佺民和汪毓和两位老师，我被分配在第一组，负责近代音乐史的编写，我们组还有黄翔鹏、杜六石两位老师，都是我非常尊敬的前辈，我跟他们学了很多东西，我就是从这时开始接触音乐学的。

冯：中国近现代音乐史学科的草创是在"反右"之后得到有关领导指示，随后在"大跃进"的浪潮中开始的。您后来成为一位音乐学家，最初的一步要从参加中国近现代音乐史的编写算起了。

张：对于我来说，所以能走上音乐学的道路，一个是乐器学不成要寻找一条出路，再一个是性格和爱好使然。我比较喜欢安静地读书，更适合坐下来做些案头的工作。音乐史编写工作告一段落之后，1959年秋天，在沈阳音乐学院的老领导李劫夫老师和丁鸣老师的同意下，我考取了中央音乐学院音乐学系干部进修班，随汪毓和老师学习中国近现代音乐史和论文写作，比较全面地学习了音乐学的基础理论和作曲基本理论，为后来的音乐学研究和教学打下基础。

在中央音乐学院缔结良缘

罗：您是在音乐学系干修班认识韩建邠的？建邠姐是位很优秀的女性，当时你们是如何开始交往的？

张：建邠是本科生，高中毕业考进来的。我是1959年9月入学的，韩建邠晚些时候才入学，这是由于她的家里出了些状况。她的父母亲原来都是广州华南工学院的教授，父亲是化学教授，母亲是数学教授，父亲患脑瘤来北京求医，但非常不幸，逝世在医院手术台上。我在音乐学院读的是干部进修班，但是许多大课都要和同届的本科生一起上。我这届的干部班3个人，本科生7个人，韩建邠是其中之一。由于许多课一起上，和韩建邠接触的机会就比较多，大约在毕业前我们确定了恋爱关系。

罗：她最欣赏您的哪些优点？您又为她的什么特质而倾倒？

张：韩建邠思想要求进步，人很单纯，也很喜欢读书，读了许多西方古典小说。在当时的政治形势下，她的"资产阶级知识分子"家庭出身以及她本身的"小资味"，时不时地要被当作典型进行教育，要求检查自身所受的资产阶级思想影响。韩建邠的业务基础比较全面，作曲技术理论学的很好，钢琴水平也比较高，她喜欢读书，也喜欢写些感想和日记，所以她的文学修养和写作能力也都比较好。谈到感情，我

感觉她可能受西方小说的影响比较大，爱幻想，可能在自己的头脑里有个白马王子的形象，但在实际生活里这样的人是没有的，我哪里是她理想的白马王子呢。

罗：大概她觉得您特别儒雅。

张：我觉得我们的结合点是：对音乐和文学艺术的共同爱好，求知的愿望，比较柔弱温和的性格以及对人的善意。

冯：性格相近、品行相似，有共同语言。

罗：您与建郊姐是志同道合的结合，在事业上又是如何产生合力的？

张：我和韩建邠在一起生活的27年里，我们谈的最多的是彼此的业务学习和工作。1965年她从中央音乐学院音乐学系毕业之后，就分配在中国音协《人民音乐》杂志做编辑工作，文革后又被分配在人民音乐出版社音乐理论编辑室工作。在工作中她逐渐锻炼成一个经验比较丰富、思路比较敏捷、编稿改稿快速高效的优秀音乐编辑，逝世前成为人民音乐出版社的党委委员、理论编辑室主任和总编助理。对于她的工作有时我也会提出些建议，但是从我的感受来说，更多地是我从她那里获得的帮助和支持。由于我投入音乐美学新学科的建设，需要全力以赴从头做起，后来又学日语，要去日本学习和讲课。所以家里的事情和两个孩子的教育基本上都由她独力承担，而她的工作任务又很重，对于一位身体很弱的女同志来说，这是很不容易的，是不堪的重负，这也是促使她过早逝世的重要原因，对此我是深感内疚的。我的教学和科研写作也得到她的支持，改革开放初期我写的论文《论秧歌剧》，1983年出版的小册子《音乐欣赏心理分析》，都有韩建邠的劳动和心血在里面。

罗：她是女强人和贤妻良母集于一身的典型呀！

参与创建音乐美学小组

冯：我们换个话题。您原来是中国近现代音乐史的教师，什么时候对音乐美学和音乐心理学产生了兴趣？

张：在中央音乐学院音乐学系干部进修班毕业之后，1962年秋天回到沈阳音乐学院音乐研究室教了两年中国近现代音乐史。1964年为支援刚刚建立的中国音乐学院，我和另外两位老师曹正和常维孝一起从沈阳调到北京，在音乐理论系工作。但是没有多久，就随学院大队人马一起到陕西长安县去搞社教，就是四清运动。搞了十个多月，回北京不久，昏天黑地的文化大革命就开始了。这一次不是十个月，而是将近十年，经历了我人生中最为痛苦和迷茫的时期。林彪事件出来以后，文化大革命的失败和个人崇拜的破产，唤起了千千万万中国知识分子和老百姓的觉醒以及对国家命运的重新思考。文革结束之后，百废待兴，音乐学院也面临着同样的局面。我该做点什么？我能做点什么？这是那时我以及我的同事们都在思

考的问题。一条比较简便的路是，重新捡起中国近现代音乐史的教学和研究；另一条路是从音乐学学科建设的全局出发，选择一个新的专业从头做起。经过两三年的准备和思考，我最终选择了后一条路。

冯：这两三年的思考和准备工作是怎样的？

张：我所说的准备主要是指，我和何乾三，还有周宗汉、潘必新等几位同志从1975年到1977年曾经到北京大学中文系文艺理论进修班学习了近两年，比较系统地学习了马克思主义文艺经典著作，学习了美学与文艺理论。

冯：这个进修经历以及其间学习的课程应该说是从事音乐美学研究所必需的准备工作。

张：从北大学习返回学院之后，周宗汉仍回民族音乐教研室工作，潘必新仍然教文艺理论，何乾三和我也留在了文艺理论教研室，教了一段时间的马列文艺理论选读课，我们就开始酝酿要搞音乐美学。这件事所以能够做起来，和我们当时有一个小团队有很大的关系。计议开始是三个人，何乾三、李大士和我，李大士长期教文艺理论和音乐名著欣赏课，对美学很有兴趣，但非常可惜的是，他的身体不好，有严重的神经昏厥症，有一次为准备参加音协召集的关于形象思维的研讨会，可能是由于准备发言过度疲劳，早晨没出家门就旧病复发晕倒在地，以后就很少和我们一起出来活动。这样实际上只有我和何乾三两个人，开始音乐美学的准备工作。

冯：音乐美学这一学科最初在音乐学院的草创主要是您和何乾三老师在做。很可惜，何老师走得太早了。

张：是啊。当时，我们主要做了两件事情，一个是走访文化部和音乐界的领导和专家，征求他们对在中国建立音乐美学学科的意见和建议。我们先后走访了林默涵、赵沨、李德伦等同志，得到他们的热情支持，他们都认为在中国建立音乐美学学科很有必要，可以加强音乐学院乃至整个音乐界的美学修养，提高音乐学界的理论水平，他们也都谈到，无论是苏联东欧、还是欧美西方，都有音乐美学这门学科，还有许多专著，只有我们中国还没有，应该改变这个现状。他们几位的谈话，使我们受到很大的激励和鼓舞。与此同时我们还走访了音乐界的学者专家，尤其是和对音乐美学有比较深刻了解的张洪岛和于润洋两位先生进行了比较细致和深入的谈话，听取了他们对如何建立音乐美学学科的具体意见和建议，同样得到他们热情的支持和耐心的指导。

罗：哦，这是前奏曲。

张：对，有了以上的准备工作，于是在当时的文艺理论教研室里设立了音乐美学小组，成员是何乾三、我和李大士三个人。教研室主任潘必新自始至终给予我们热情的支持和全力的协助。1980年我们美学组增加了一位新的成员蔡仲德，他是华东师范大学中文系的毕业生，1962年毕业后就分配到中央音乐学院附中教语文，教了将近二十年。这时他很希望能搞些研究工作，他的古汉语功底非常扎实，

对中国古代乐论也有浓厚的兴趣。这样，我们一拍即合，他很快调到音乐美学小组。于是我们进一步规划了音乐美学的教学与研究计划，并做了相应的分工。蔡仲德负责中国古代音乐美学史的教学与研究，何乾三负责西方音乐美学史的教学与研究，我主要负责音乐美学基础理论的教学与研究。还有一个人是于润洋先生，这时他已经开始担负起行政领导工作，开始是音乐学系副主任，后来是音乐学院副院长、院长，同时又教西方音乐史，所以他的业务关系没有摆在音乐美学教学集体。但是由于他的音乐美学功底好，是卓菲亚·丽莎的科班学生，外语又好，并且一直关注着音乐美学学科的建设，为我们出了不少主意，并且亲自参加音乐美学的教学与研究工作，所以他是我们音乐美学小组当然的成员，也是音乐美学学科实际上的带头人。

冯：音乐美学学科等于就这样在边学习边准备的过程中逐渐建立起来了。最初的开课情况是怎样的？

张：我们的教学是先从音乐美学专题讲座开始的。1981 年我们在我国首次开设了音乐美学讲座课，记得第一讲开课时，音乐学系系主任张洪岛先生亲自到课堂，并首先致辞，肯定了在音乐学院率先开设音乐美学课的意义，对我们的努力给予了热情的鼓励。第一轮音乐美学讲座的几个专题是：于润洋：汉斯立克音乐美学评析；何乾三：黑格尔的音乐美学思想；张前：音乐欣赏心理分析；蔡仲德：《乐记》音乐美学思想研究。

冯：这个最初的分工后来就发展成为几位先生各自研究的擅长领域啊。

张：可以这么说。后来在讲座课的基础上，逐步开设起《音乐美学基础》、《中国音乐美学思想史》、《西方音乐美学思想史》等课程。同时开始招收音乐美学专业的本科生和硕士研究生，又从 1999 年开始招收音乐美学博士研究生，使音乐美学成为音乐学院的一门比较完善的专业教学体系，并被列为国家教育部批准的音乐学的一个专业方向。

冯：音乐美学在现代中国成为一门重要的理论学科并在当代获得了极大的发展，始终是与您和中央音乐学院这个音乐美学集体分不开的。

中国当代音乐心理学的奠基人

罗：您于 1981 年发表的《音乐心理学》一文，系统地介绍了音乐心理学的学科性质、发展脉络、研究对象以及该学科与其它音乐学科相结合的趋势。我在《音乐心理学》(第二版)一书中指出：这篇论文的问世，可作为音乐学界进入音乐心理学研究领域的信号。您在 1983 年出版的《音乐欣赏心理分析》是自 1949 年以来，国内最早的音乐心理学论著，您在书中对音乐结构声、情、意的分析和心理结构感知、感情体验、想象联想和理解认识的对应，对感知、体验、想象联想和理解认识心理规

律的揭示,尤其是多种心理因素综合运动的欣赏过程等观点,对我们后来的研究都有重要的启发。

张:我的《音乐心理学》的介绍文章和《音乐欣赏心理分析》的小册子都是20世纪80年代前后学习心理学并且从心理角度研究音乐美学的一些认识和体会。

罗:对您的《音乐欣赏心理分析》在学界的影响,《当代中国音乐》和《文艺心理学大辞典》都有好评。

链接1　李焕之主编《当代中国音乐》第四编第二十章《音乐美学》:

一九八三年,张前发表《音乐欣赏心理分析》,这不仅是新中国四十年来出版的第一本关于音乐美学的专著,而且是一九七九年以后十年中的第一本。该书对音乐欣赏中的音响感知、感情体验、想象联想、理解认识诸因素作了详尽的分析,并概括为"音乐欣赏是多种心理要素的综合运动过程"的结论。力图唯物而又辩证地把握动态的音乐审美心理结构。次年,作者又发表《略论音乐创作的心理过程与特征》一文,对于音乐创作过程中的激情、想像、灵感诸心理要素作了条理明晰的论证。①

链接2　鲁枢元、童庆炳、程克夷、张皓主编《文艺心理学大辞典》:

在中国20世纪80年代以后,音乐界对音乐心理学的研究取得了不少新的成果,张前的《音乐欣赏心理分析》(1980)、罗小平和黄虹合著的《音乐心理学》可视为代表作。②(该书另有介绍此书的一个条目)

罗:于先生在《现代西方音乐哲学导论 》自律论一章,介绍赫尔巴特的观点时,提到他认为鉴赏过程中统觉的介入会影响正确的审美判断的进行,因为统觉内涵与欣赏主体的思想、伦理、意志因素相关。赫尔巴特的观点与您相悖,您对他的观点有什么看法?

张:你提到的音乐鉴赏过程中的统觉,是一个很重要的问题。心理学大辞典的条目上说:统觉一般指当前事物引起的知觉与过去的知识经验相结合,以提高意识清晰度并充分理解事物意义的心理活动。历史上对统觉存在许多不同观点。赫尔巴特(J. F. Herbart)认为,统觉就是将一些分散的感觉刺激纳入意识,形成一个统一的整体,即统觉团。如果只就音乐音响层面的统觉来说,赫尔巴特的说法有

---

① 李焕之主编《当代中国音乐》第四编第二十章《音乐美学》,当代中国出版社1997年版,第463—464页。

② 鲁枢元、童庆炳、程克夷、张皓主编《文艺心理学大辞典》,第二编"音乐心理学"条目,湖北人民出版社2001年版,第93—94页。

一定的道理。但是问题在于音乐鉴赏中的心理活动并不仅仅限于音乐音响层面，如同我在《音乐欣赏心理分析》中所说，音乐欣赏的心理活动还有情感体验、想象联想、以及理解认识活动的参与。这样，从统觉的角度来说，对音乐的知觉与过去的知识经验的结合就不仅限于音乐音响，而且还包含鉴赏者多方面的人生体验和知识积累，这些都会在音乐鉴赏活动中发挥作用，从而达到对音乐意义的充分理解与体验。赫尔巴特认为欣赏主体的思想、伦理、意志等因素的介入，会影响正确的审美判断，这说明他在什么是美的问题上，持有和汉斯立克相同的形式—自律论观点，这的确与我的观点相左，因而在对统觉的认识上也必然相悖。

罗：很同意您的解释。赫尔巴特自律论的观点的确影响了他对统觉的认识。您在音乐欣赏的想象和联想一节，从客体与主体两个角度谈到音乐欣赏应具备的两个条件，一是把握音乐本体的音乐语汇与风格以及与之相关的非音乐因素，二是欣赏主体的生活积累和体验。您认为主体各方面的差异，对想象与联想最大的影响是什么？

张：我在《音乐欣赏心理分析》想象联想一节最后，提出运用好这一心理要素所需要的两个条件，都是从欣赏主体的角度提出的。第一是要培养音乐欣赏者准确地感受与理解音乐作品的能力，第二是要培养音乐欣赏者对生活形象的充分储备。你提出的问题是，主体各方面的差异，对想象与联想最大的影响是什么？我想还是从两方面来回答这个问题。第一是对音乐作品的准确感受与理解，直接关系到想象与联想的范围与定向，也就是说，想象与联想是由音乐引发的，它是与音乐的风格以及作品本身的特定情感与形象内涵密切相关的，只有对音乐作品的准确感受和理解才能使欣赏者的想象与联想在风格、情感与形象的基本范围和定向上与乐曲取得一致，而不至于南辕北辙、成为与乐曲完全无关的主观幻想。即使是那种由音响感知与情感体验所引起的自由想象，从总体上看虽然带有自由和随意的性质，而且往往由于欣赏者个人生活经验以及对音乐的感受和理解的不同，明显地带有欣赏者个人的主观色彩，但是由于欣赏中的想象毕竟是一种再造想象，是再现原作品中的艺术形象的想象活动，因此欣赏者的想象与联想活动就必然要受原作品艺术形象的制约，不能脱离原作品艺术形象的基本范畴。

罗：是呀，这种准确的理解和感知能力既与主体原有的鉴赏能力相关，也与他的音乐欣赏经验的积累相关。

张：第二，欣赏者的生活体验和形象的充分积累，这对于在音乐欣赏活动中是否能够充分展开想象与联想的心理活动具有决定性的意义，否则音乐欣赏中的想象和联想活动就无从展开。因此，要求音乐欣赏者首先应该是一个热爱生活的人，他对生活中一切：自然风光、生活场景、社会事件等等都要留心观察、细心体验，特别是对人的各种感情和情绪的深刻体验和记忆，对于音乐欣赏中的想象与联想活动的展开具有更重要的意义。

罗： 您还谈到文学艺术修养作为间接的生活经验对欣赏的想象、联想有重要的作用，我们非常认同您的观点。您能否就此展开谈谈您的见解。

张： 一位音乐欣赏者无论他的生活经历多么丰富，但是他在一生中直接亲历的人和事总是有限的，不可能事事都亲身经历，这种局限性对于任何人来说都是不可避免的，因此间接的生活经验就显得十分重要。然而，从哪里获得间接的生活经验呢？只能是从历史的遗留与他人的讲述中去获得，而文学艺术则是其中用形象来描述生活的最好的来源。这些文学艺术所描述的许多是我们根本无法直接经验的古代或外国的生活，也有许多是我们没有亲身经历的现实生活。这些对于我们欣赏各个时代和不同民族和地方的各式各样的音乐作品，以及在欣赏活动中展开想象与联想，增强我们的审美感受都是非常重要的。例如，具有世界影响、对人类音乐历史做出伟大贡献的贝多芬，为我们留下了许许多多珍贵的音乐遗产，特别是他的九部交响曲，更是划时代的稀世珍宝。然而我们怎样了解和认识贝多芬？怎样理解和体验贝多芬的交响乐？我们不可能回到贝多芬的时代，也不可能回到18—19世纪德国的社会生活中去，既然没有直接的生活经验，那么只能靠间接的生活体验，其中文学、绘画、影视等各种文学艺术中对贝多芬形象、性格、情感和生活经历的描述，对于后人体验、了解和认识贝多芬是非常重要的。对于我个人来说，留下印象最深刻的一个是W. J. 梅勒作于1815年的贝多芬的肖像画，贝多芬倔强、不屈的头颅，散乱、飘逸的头发，棱角分明的面部轮廓，沉思、严峻的面容，活脱脱地呈现在我的面前。在听他的交响曲，特别是听他的第三（英雄）和第五（命运）交响曲时，贝多芬英雄般的形象就鲜明地浮现在我的眼前。法国文豪罗曼·罗兰以贝多芬为模本的长篇小说《约翰·克里斯朵夫》，对于我了解贝多芬的人生经历和内心世界，体验他所经历的痛苦，他对爱情的渴望和为此经受的磨难，他不屈的意志和奋斗精神，他伟大、博爱的崇高理想，都提供了难得的帮助。

罗： 我也很喜欢《约翰·克里斯朵夫》这本书，我在《音乐与文学》中谈到："这部巨著就像由四个乐章构成的宏伟交响曲，充满积极奋进的主题、戏剧性的冲突、协和与不协和交替的和声序列，最终则归于和谐。作家的笔触只要一涉及音乐，就如获神力相助，妙语连篇、文辞生辉。"罗曼·罗兰写音乐家的形象如此成功和他具有相当高的音乐修养是分不开的。他从小就会弹钢琴，博士论文题目是《现代歌剧之起源》，他还教过音乐史。

张： 我们这一代人，年轻时受苏联与俄罗斯文学艺术的影响很大，甚至可以说是苏俄的文学艺术伴随着我们度过了青春时代，列宾的绘画《伏尔加河岸的纤夫》、《归来》，列夫·托尔斯泰的小说《安娜·卡列妮娜》、《复活》、《战争与和平》，普希金和莱蒙托夫的诗歌，都给我们留下了难忘的印象，而这些从苏俄文学艺术作品中获得的印象，对于我们理解和体验苏俄作曲家，如柴科夫斯基、格林卡、里姆斯基·科萨柯夫、穆索尔斯基、拉赫玛尼诺夫、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等人的音乐作品

提供了丰富的生活形象和情绪记忆。俄罗斯广袤的原野，高耸的白桦林，低矮的小木屋，西伯利亚一望无际的皑皑白雪和漫漫长夜，苦难的流放者的队列，哥萨克骑兵挥动马刀的驰骋，俄罗斯人热情豪放的舞蹈……这一切都会使我们与俄罗斯音乐所表现的种种情景联系起来。文学艺术的丰富修养对于音乐的审美鉴赏的作用，既表现在内心情感世界的沟通和亲近感，也表现在丰富的想象与联想的展开。所以，在重视直接的生活经验的获取的同时，也要重视间接的生活经验，其中就包括着从丰富的文学艺术修养中获得的体验和启示。

罗：我也充分体会到俄罗斯艺术与音乐的关系。据说列维坦在画《墓地上空》的时候，就是一边听着柴科夫斯基的第六交响曲一边画的。我们从列维坦描绘俄罗斯大自然的油画中，又能感受到俄罗斯音乐中祖国大地的脉动、四季景色的诗意。我注意到您在《音乐欣赏、表演与创作心理分析》一书，在欣赏的理解部分，补充了作曲理论知识的学习有助于音乐欣赏的理性认识，这无疑是正确的。但在瓦伦汀著的《实验审美心理学》上谈到："专家在特定的演出中往往要比那些没有专业知识的人领略到更少的审美快感，因为专家们不能从对艺术的批判眼光中跳出来。"我很想知道究竟专业知识与审美愉悦在什么情况下是一种积极的互动，而在什么情况下则会产生消极的制约？

张：这个问题提得很好，由于我长期在音乐学院工作，也就是在专业的音乐人士中生活，我知道这些人在欣赏音乐时往往有他们的专业角度，比如学作曲理论的人往往从作曲技法上来品评音乐作品，而学习音乐史论的人往往从音乐作品的创作背景出发去思考作品的表现内涵，而搞表演的人则更多地从演奏技巧的角度去关注音乐作品的表演，有人说这是一种职业病，在我看来，作为一位音乐专业人士从自己的专业角度来关注和研究音乐作品这不仅是不可避免的，而且也是必要的，没有这样的鉴赏和品评，他的专业水平和音乐技能就无从提高。然而，如果这些专业人士只是这样来欣赏音乐，那就非常遗憾了，而关键的问题则在于能否从瓦伦汀所说的专业的批判眼光中"跳出来"。据我了解，许多专业人士，特别是那些层次比较高的有修养的音乐家，他们还有一种平常心，常常用一种普通的音乐欣赏者的心态欣赏音乐，感受音乐的美。在这样的欣赏中，他们那些专业的知识和技能，都沉入审美意识的深层，作为一种修养和支撑，使他的音乐审美鉴赏进入更高的层次，把非常敏锐的对音乐音响自身的审美感受和对音乐所传达的心境、情绪和情感的微妙变化的体验乃至理性和智慧光芒的闪动紧密无间地融合在一起，达到一种美妙、愉悦的审美境界，我以为这就是您上面所说的专业知识和审美愉悦的一种积极的互动。

罗：您的分析非常到位。在上述书中还比较了黄自、科普兰、赵宋光三位专家关于音乐欣赏几个阶段的分析，并提出了您对音乐欣赏第三阶段主客交融、物我同一至高境界的观点，这与中国传统文化提倡的艺术欣赏最高境界是非常一致的。

我在读古代文献时，也常为这种境界所吸引。我认为人与人交往也有四个层次：物性——知性——情性——灵性。您讲的这种境界是否指欣赏主体与作品的一、二度创造达到一种灵性的交融。而这种感悟和体验又是只能意会不能言传的。

张：你对音乐欣赏的至高境界的描述和概括很好，我也在不断琢磨和追求一种超越性的音乐欣赏的境界，如同中国古代文论所说的那种形神兼备、物我同一的境界，我以为这就是你所说的灵性的交融，也正是我在《音乐欣赏心理分析》修正稿中所说的对音乐美的体验和感悟阶段。也就是说，这时对音乐的体验已经进入"形神交融"的境界，不再在审美意识中去做形式和内容的划分；而从审美主体与客体的关系来说，则已进入"物我(音乐与欣赏者)同一"、主客体相融的境界。这种境界的确是只可意会不可言传，只能用心灵去开启和沟通，它既是音乐所唤起的情绪的激荡、心潮的涌动，也是音乐所给予的审美的愉悦、心智的启迪。总之，它是升华了的对音乐美的体验和领悟，是音乐欣赏进入出神入化的至高境界。

罗：而这种体验亦是马斯洛所谈到的自我实现心理的高峰体验，令人如醉如痴。我在《2006年中国音乐心理学研究综述》对您与此相关的论文肯定了它的重要学术价值。

链接3　罗小平《2006年中国音乐心理学研究综述》：

> 张前的《再论音乐欣赏方式与心理发展阶段》是作者长期深入思考欣赏心理的成果……该文通过对黄自、科普兰、赵宋光以及作者自己有关音乐欣赏方式和阶段划分的异同比较，提出新的看法；性质——音乐欣赏是在对音乐进行审美体验中融入了理性因素的感性体验；方式——多种多样，以对音乐综合的、全方位的欣赏为主；三阶段——音响感知与情绪感受，内涵的理解与体验，审美体验与感悟并达到主客体的交融。该论文具有启迪学界如何把握音乐活动心理规律的学术价值。①

罗：您在《音乐表演心理分析》一章，分析了投情与理智、想象与直觉的心理规律，研究了临场心理调控的方法，对表演实践有重要的指导意义。您在"投情与理智"一节谈到：

> "虽然由于表演者的美学观点与个性的不同，他们在这两种看似矛盾的心理因素之间可能偏向于某一方面，或以热情见长，或以理智取胜，然而情感与理智这两种心理因素的某种程度的结合，对于任何音乐表演者来说都是必不可少的。"

---

① 罗小平《2006年中国音乐心理学研究综述》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》2007卷，文化艺术出版社2009年版，第158页。

类似这样的辩证思维的准确运用，在您的书中俯拾即是，我特别感兴趣的是，不同流派与风格的表演者在处理乐曲时，在投情与理智结合程度上的差异？其实，您在这方面已经有一定的思考，我们还想获得您的更多的启示。

张：从表演者的角度来说，不同流派与风格的表演者处理乐曲时，在投情与理智的结合程度上的确显示出差异。我在《当代西方音乐表演美学观念的演变》一文里，曾提到当代西方的音乐表演美学观念大体上有四种：浪漫主义的，新古典主义的，原样主义的，折中主义的。一般来说持浪漫主义美学观的演奏家，比较强调投情，在演奏中强调情感的表现，而且带有一定程度的夸张和主观随意性，当然他们的演奏也有大致的理智的规范，但更强调的是演奏者主观情感的投入和表现，给人以比较强烈的情感震撼力和感染力。钢琴家霍洛维茨和指挥家伯恩斯坦就是比较典型的两位代表。如果听一听霍洛维茨演奏的莫扎特钢琴奏鸣曲，或伯恩斯坦指挥演奏的马勒交响曲就会鲜明地感受到他们演奏中所着意传达的那种微妙而动人的情感以及演奏者的情感爆发力和亲和力。

罗：行家在评论霍罗维兹的演奏时就谈到："他可以从演奏极温柔的情调直到奔放无羁的激情，从喃喃耳语的柔声到酝酿着火山喷发的威严的音响。"

张：持新古典主义美学观的演奏家，在演奏中则比较强调理智，也即理性的控制和演奏的适度和分寸感，这样的演奏以其理性的控制和纯正的风格感而赋予欣赏者以带有理性光芒的审美愉悦感。当然这并不是说这种演奏就没有或缺少感情的表现，而是说他们的演奏是用理智控制着感情的表现，强调感情表现的适度和分寸感。德国钢琴家基塞金和意大利钢琴家波里尼被认为是这种理智型的演奏家的代表。基塞金演奏的巴赫的前奏曲与赋格和波里尼演奏的莫扎特钢琴协奏曲比较典型地体现了这种演奏风格。原样主义的音乐演奏的特点在于复原古代乐器和乐队编制并用于演奏古代音乐，在演奏风格上更多地倾向于新古典主义，即比较原样地、真实地再现古代音乐的原貌，这种演奏在当今的西方音乐界已经成为一个影响很大的潮流。而比较晚近的折中主义的音乐演奏，则综合了浪漫主义和新古典主义两种演奏的美学观念的长处，避免了各自的片面性，强调演奏中理智与情感的均衡，强调尊重音乐原著的同时发挥演奏者的创造个性，这是当代多数演奏家所遵循的演奏美学观念。从上述几种音乐表演美学观念的不同，可以看出其中最为关键的问题仍是对待音乐表演中投情与理智关系的不同见解和处理。

罗：那么不同风格的乐曲，要求表演者在两者结合的程度上又有什么差异？

张：我对这个问题的看法是，由于乐曲都是在某一特定时代环境和艺术思潮的影响下创作的，特别是作曲家本人都有其不同的美学观和创作方法，因此必然会使乐曲具有其特定的艺术风格和对演奏的要求。如历史上形成的与时代艺术思潮密切相关的古典主义、浪漫主义、印象主义、表现主义等不同的创作流派，以及不同民族与地域文化传统所形成的不同音乐风格，乃至由于作曲家个人性格、爱好的不

同形成的个人风格，都会使乐曲对表演中的情感与理智及其关系的处理上有所不同，这是乐曲本身的风格特点对演奏形成的制约，这种制约对于强调忠实于原作的表演流派，如新古典主义或原样主义就表现得比较明显，而对于强调演奏者主观性的演奏流派，如浪漫主义，乐曲风格本身的制约作用就不那么明显，因为浪漫主义者无论演奏什么风格的乐曲都会强烈地打上演奏者本身的烙印。因此，在我看来，对音乐表演中情感与理智结合上的程度差异，真正起决定性作用的还是演奏者所持的美学观和表演风格，而乐曲本身的音乐风格则起一定的制约作用。

罗：表演中情绪的放收自如，其实就和投情与理智的调节相关，我一直关注这种调节是注意力与控制力的分配，还是注意力与控制力的转移，还没想得很清晰，很想听听您的观点？

张：对这个问题我没有专门研究过，我的感觉应该是注意力和控制力的分配问题。因为我觉得投情与理智始终处于一个统一体之中，它们之间的调节是靠注意力和控制力的调配，即分配，而不可能是相互之间的转移，不大可能从投情转移到理智，又从理智转移到投情。

罗：这个问题的深入研究恐怕要依靠脑成像技术对演奏者大脑活动区域的观察了。您在音乐想象与直觉一节，非常具体地分析了直觉的特点、作用。实际上音乐表演家的直觉能力体现了他的综合音乐素质，音乐的感受力、想象力、理解力都与此相关，很想知道您这方面的研究？

张：你对音乐表演中的直觉能力的概括很好，它的确体现了音乐表演者的综合音乐素质，是演奏者的感受力、想象力和理解力的综合。我在《音乐表演中的若干心理问题》一文中对音乐表演中的直觉能力的论述，主要是通过对几位音乐表演艺术家的经验和有关言论总结概括出来的，对于这个问题还没有自己的实验性研究。不过，通过对这个问题的不断思考，我越来越感觉到音乐表演的直觉能力的重要性，因为它是音乐表演者表演能力的最直接的体现，是音乐表演者对音乐的感受力、想象力和理解力的综合所生成的直觉能力，只有这种直觉能力在支配着音乐表演的现在进行时，而其他的心理要素则体现为演奏者的潜意识，成为直觉能力的综合潜质在支持着音乐表演的进行。因此，培养音乐演奏中的直觉能力，对于每一位音乐表演者来说都是至关重要的、直接关乎到每次演奏的成败，因为“艺术毕竟只能凭直觉去掌握”。

罗：我觉得您的直觉能力就很突出。您在创作心理一章增补了不少内容，尤其是你谈到创作中表象转换的问题时，认为“有些器乐音乐创作，并不是为了表现某种情感情绪，也不是为了表现某种外在形象，而是为了表现作曲家的某种音乐构思和审美意念……创作这类器乐作品一般是没有前面所说的那种形象转换的。”音乐创作中有关表象转换的观点由您提出后，获得大家的认可。我们在写《音乐心理学》一书时亦受到您的启发。这种情况下，您对自己的观点做出了反思，

显示出名家的胸襟。您认为在创作这类作品时，作曲家的心理活动有什么样的特殊性呢？

张：这个问题一直在困扰着我，它涉及到音乐美学的一个根本问题。卡茨在20世纪30年代提出的西方当代音乐美学的两个基本流派：自律论与他律论，对中国当代音乐美学理论也产生了不小的影响。在我们这里，比较起来自律论的主张和影响小些，而他律论的主张和影响更大些，包括前苏联和东欧的音乐美学，另外也有一种合律论的主张，但这种主张更多地限于理论层面上的论争，没有更多地结合音乐实践进行分析和论证。从你上面提到的我对音乐创作心理研究中对形象转换的论述，以及后来修订稿中对这个问题所做的补充和修正中也可以看到，我本来对这个问题所持的基本上是他律论的观点，而把有些持自律观点创作的音乐作品称之为音乐游戏，排除在艺术音乐的创作之外。而修正稿之所以对这个观点做出修正，是因为我逐渐认识到在音乐发展史上的确有一部分作品是作曲家为了体现自己的某种比较单纯的音乐构思和审美意念而创作的，如为某种器乐音乐形式和音响效果的创新，或是为某种器乐演奏技艺和高难技巧的展现等。创作这类器乐作品时，作曲家大都以某种器乐音乐形式或体裁为基本依据，并没有前面所说的那种形象转换，也就是说它们不是以音乐之外的情感、形象和意念为表现对象，而是以音乐形式与技巧的创新为目的。这类以对音乐审美意念与审美样式的追求为目的的音乐创作，实际上就是西方音乐史上大量存在的纯器乐音乐作品，而且其中许多作品是具有很高的艺术水准和美学价值的杰作。既然不能把这类作品排除在艺术音乐的创作之外，那就需要对具有概括性和包容性的音乐美学理论进行重新的思考。应该说，合律，即自律与他律的某种形式与程度的结合，是音乐创作的基本规律和方式，而自律论与他律论的美学理论或多或少都有它的片面性和局限性，这就是我现在对这个问题的认识，希望能听到同行们的批评意见。

罗：我觉得这样的分析使我们对音乐创作的心理规律理解得更全面和深入了。您作为中国音乐心理学的开拓者，能否谈谈音乐心理学会是如何筹备、成立的，后来的发展状况如何？

张：我在主持中央音乐学院音乐学研究所工作的时候，依托这个机构开展了一些学术性的活动。其中的一项重要活动是，2002年在北京召开了第一届全国音乐心理学学术研讨会，在会上成立了音乐心理学学会。在学会的推动下，音乐心理学的研究和教学逐渐形成规模，2005年和2008年又相继召开了第二、第三届全国研讨会，会员发展到150余名，有许多中青年学者参加到音乐心理学的研究中来，一些音乐高校开始招收音乐心理学本科、硕士和博士研究生，研究领域和课题不断扩展，并与亚太地区与世界音乐心理研究机构建立了学术交流机制，取得了良好的发展势头。2011年将在北京举行新一届亚太地区音乐心理学学术会议与第四届全国音乐心理学学术研讨会。

建构音乐美学元理论

罗：您在音乐美学元理论方面的研究成果有专著《音乐美学基础》（与王次炤合著）、《音乐美学教程》（主编）；两本译著：渡边瀴的《音乐美的构成》、野村良雄的《音乐美学》（与金文达合译），为音乐美学学科建设做出重要贡献。

音乐美学的研究与研究者的哲学观和思维方式有直接关系，能谈谈您的哲学观和辩证思维形成的过程吗？

张：我从 20 世纪 50 年代初开始就在东北解放区接受革命教育，从哲学观和方法论来说接受的是唯物辩证法的教育。但是经过文化大革命的沉痛教训后，我才逐渐意识到，真正掌握唯物辩证法，并用来指导自己的思想和实践是非常不容易的。实际上，长期以来自己的思想不过是人云亦云、盲目跟随，其中夹杂着浓厚的简单化和机械论的东西。我知道，这不是我一个人的问题，而是我们这个时代许多知识分子共同存在的问题。改革开放后的思想解放运动，开始使大家意识到，马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义，是科学的世界观和方法论，但是掌握和运用起来却并非易事，是要有一个长期的学习和认识过程的。它的核心是实事求是，具体问题具体分析。对于我来说，只能说是经过许多曲折，逐渐认识到这个问题的重要性，并努力去运用这一科学的世界观和方法论去观察和认识问题。我在这些年的音乐美学和心理学的研究和写作中也尽可能地这样要求自己，但是做到什么程度，还存在什么问题，这是有待于实践的检验和读者的评判的。

冯：科学的哲学观和方法论在您的论著中获得充分体现，您和王次炤教授合著的《音乐美学基础》一书中，也具有这样的特点。这本书是第一本具有全国影响的音乐美学教材，直到今天我依然认为这是最适合本科大学生使用的音乐美学教材之一。能谈谈当时写作这本书的缘起吗？

张：《音乐美学基础》一书是我与王次炤于 1992 年合作出版的一本音乐美学原理的书，这本书是我们在中央音乐学院为学生讲授音乐美学课的讲稿的基础上写成的。前面曾经谈到，中央音乐学院的音乐美学教学集体大约是从 1982 年开始，分门别类地开设起不同种类的音乐美学课。我负责的是音乐美学原理课，系统地为学生讲授音乐美学的基本理论问题。1982 年王次炤在音乐学系本科毕业之后留校任教，分配在音乐美学教学集体和我一起担任音乐美学原理的教学。我于 1985 年 4 月去日本讲学前，把我前两轮课的讲稿交给了王次炤，他非常努力，边备课边讲授，补充了一些新的内容，很快独立地开设起这门课。1987 年我从日本归国后，我们又为学生开设了两三轮这门课，《音乐美学基础》正是在这些年上课讲稿的基础上写成的。如同该书后记所说：

“本书是我们在中央音乐学院从事音乐美学教学的一项成果，也可以说是最近几年我们在音乐美学原理方面研究的一个小结。”

冯：这本教材至今仍是音乐院校、艺术院校和高师音乐院系中普遍采用的一本音乐美学基础教材。我本人也曾很长一个阶段以来使用本书作为本科音乐美学教材。可以说，这么多年来，很多音乐美学专业的学生都是从最初读这本教材成长起来的。这本书之所以有这样好的影响力，我想一方面在于它的学术含量，另一方面也跟本书的体例和写作风格有关。音乐美学作为一门思辨性很强、表达方式比较抽象的学科，如何写好一本基础性的教材，其实并不比做一些前沿性的学术攻关容易。您撰写音乐美学教材的体会一定会给后学们可供借鉴的好的经验。

张：在《音乐美学基础》的编写中，我主要有如下几点体会：

第一，在总体目标和章节设定上，是把这本书作为一本音乐美学基本理论问题的教材来编写的。音乐美学关注和研究的问题很多，每位研究者关注的方面和角度也都不同，那么，选择哪些方面作为这本教材论述的基本问题呢？这就是我们在编写这本教材时首先考虑的问题。我们选择的是：对于音乐美学这门学科最基本的，学生们必须学习和了解的理论问题：首先是音乐美学是怎样的一门学科，它的简单发展历史，它作为一门学科的研究对象和研究的主要问题，以及这门学科的研究方法。这是该书绪论所论述的问题。

第二，音乐作为一门艺术它所使用的艺术材料的基本属性和特征，以及这些感性材料的现实基础；特别是音乐作为一种艺术，它的形式和内容是怎样构成的，它的特殊性是什么，上述是关于音乐艺术本体问题的研究，构成了这本教材的第一、二、三章。

第三，是关于音乐实践的几个基本环节：音乐创作、表演和欣赏中的美学问题，构成了教材的第四、五、六章。

第四，音乐的功能，是从古至今众多音乐家、哲学家和美学家们关注最多的音乐美学问题之一，它构成了本书的第七章。

上述七章构成了音乐美学基本理论问题的框架，这个框架也可以说是音乐哲学的基本框架，也就是用哲学的观点和方法研究音乐所涉及的主要问题。而这本教材的特点之一是它增设了第八章，关于音乐的美与审美问题的论述，这是借鉴大美学的理论与方法，从狭义的，纯粹的音乐美学的视角来讲解和论述音乐的美与审美问题。这一章分了三节来展开论述，即音乐美的本质与特征，音乐美的形态与范畴，音乐审美的若干问题，包括音乐审美意识、审美体验、审美趣味与审美评价。在同类的音乐美学教材中还没有见到这一章所论述的内容，可是这个第八章，还没听到过更多的意见、批评和反映。

冯：那说明大家还是普遍接受的、认可的。

张：以后如果有些博士生或研究生对此感兴趣，我建议他们可以研究一下这个专题，从历史上梳理一下，研究一下哲学家、音乐家们是如何理解音乐的美和审美，看他们是怎么论证的，我们又是怎么样接受的，然后提出一点新的东西来，这还是挺有意思的一个课题。

继续说这本教材的写作体会吧。在具体写法上，我们比较注意音乐美学基本理论的阐释一定要简要明晰、条理清楚。在音乐学各门学科里，音乐美学被认为是比较抽象、难懂的一门学问，如果我们写的这部音乐美学教材还是不能把一些基本理论问题用比较明白的语言和清晰的逻辑阐释清楚，那就很难作为音乐学院本科学生的一本通用教材发挥作用。

再就是我们比较注意理论与实践的结合，努力使教材中各章节基本原理的阐释和音乐实践中的相关问题结合起来，尽可能使教材讲的理论不是脱离实际的空洞理论，而是从音乐实践中升华的，而且是为了解决音乐实践中的问题有的放矢的理论。因为只有这样，才会使这部教材为学生所接受，并使他们从中获得启示和教益。

罗：《音乐美学基础》一书在学界产生相当大的影响，已成为很多院校的教材以及后续著作的写作范式。我们想了解您在设计该书结构时，是如何达到理论与实践、历史与逻辑的统一的？

张：在该书的写作中，我们一方面重视与批判地接受前人的理论，另一方面也充分注意到从我们的认识的角度上提出一些新的看法。而提出这些新的看法的依据，就是你所提到的理论与实践、历史与逻辑的统一。关于理论与实践的统一，我认为，这对于音乐美学这门具有高度概括与抽象特性的基础理论来说，具有特别重要的意义。它一方面要求音乐美学必须把实践经验作为理论的来源，而且必须注意到它所面对的是全部的、而不是局部的，是整体的、而不是个别的实践经验，因为只有在这个基础上音乐美学才有可能进入概括与抽象，以达到对音乐艺术规律的总体认识。另一方面，音乐美学又必须最终地服务于音乐实践，促进音乐艺术的繁荣与发展，而这种服务与促进又不仅仅是为一时一事，为某一项具体任务，而是从根本上、规律上对音乐实践发挥作用，从音乐美学的高度上为音乐实践提供理论的依据。因此，音乐美学的理论与实践的统一，应该是在更高层次上的，并且是哲学意义上的统一。

关于历史与逻辑的统一，是指音乐美学研究必须具有历史的眼光，从对音乐历史的考察中总结出规律性的认识，从历史长河的比较中探索新时代音乐美学的出发点。同时，音乐美学的基础理论性质，又决定了它还必须把对历史规律的认识与对音乐艺术的逻辑把握结合起来，使音乐美学具有准确明晰、逻辑严密的理论体系。对纷繁的音乐历史现象进行哲学式的逻辑概括与论证可以说是音乐美学方法论的基本特征。

上述理论与实践、历史与逻辑的统一，是我们在音乐美学研究和著述中所遵循的方法论，也是我们为建设具有中国特色的音乐美学理论的指导思想。

罗：冯长春在《中国当代音乐学》一书《音乐美学》一章中对您的这本教材有相关的评介。

> **链接4** 冯长春《中国当代音乐学》第一章《音乐美学》：
>
> 张前、王次炤著《音乐美学基础》一书共九个部分，分别对"音乐的感性材料"、"音乐的形式"、"音乐的内容"等音乐美学的基本问题进行了较为全面而又深入浅出的论述，是一本受欢迎的音乐美学教科书。①

罗：您在《音乐美学基础》的绪论中，引用了朱光潜的一首打油诗"不通一艺莫谈艺，实践实感是真凭"，小提琴演奏是您进入音乐领域的基础，根据您在音乐实践中的经验和感悟，您认为这种"实践实感"对您研究音乐美学元理论有什么样的帮助？

张：朱光潜先生的这首打油诗，的确讲出了美学研究的一个真理。实践实感是真凭，对任何事物的研究如果没有实践做基础，是根本不可能获得真实的凭据的，美学也是一样。具体到艺术美学，就是不通一艺莫谈艺。一个搞艺术美学的人，要通晓多门艺术是很难的，多才多艺的人也有，但是较少，至少通一门艺术却是必不可少的。因为，真正弄通了艺术中的一艺，懂得了这门艺术的基本规律和表现方法，那就取得了谈艺，也就是研究艺术的资格。进而还有可能触类旁通、一通百通。对于搞音乐美学的人来说，懂得另一种艺术当然好，但起码也要对音乐本身的艺术规律摸得比较熟，或是作曲，或是演奏，或是欣赏，在实践中取得对音乐艺术的实感。我接触音乐，学的是小提琴演奏，虽然后来因病改行，但是那几年的演奏实践，还是对自己后来研究音乐美学的相关问题很有帮助。比如，在研究音乐表演美学时，年轻时的那一段演奏经历，给了我很多启发，便于我设身处地地去思考一些表演中的美学问题，不管是成功的经验，还是失败的教训，都是从亲身的实践中获得的，都有一种身临其境的感觉，所以我认为朱光潜先生的这首打油诗可以作为我们搞美学的人的一个座右铭。

罗：我也是学过钢琴专业的，对您谈到的表演实践有助于切实领悟立美、审美的规律颇有同感。您在绪论中还谈到："看一个国家、一个民族的音乐学的发展水平，很重要的一方面就是要看它们的音乐美学的研究水平，以及这门学科对其它音乐学科以及整个音乐实践的影响和作用。"我们在重读您的著作时，常常发现这种很精彩的经典见解。结合上述观点，您认为我们音乐美学教学与研究的现状如何？

---

① 冯长春《音乐美学》，南京艺术学院《中国当代音乐学》课题组著《中国当代音乐学》第一章，人民音乐出版社2006版，第48页。

张：这段话的创意不是我的，而是我根据于润洋先生在一篇文章或是一次谈话中表述的意思写成的。把上述这段话作为依据，来评论我们音乐美学的教学和研究的现状，我总的想法是：经过整整30年的奋斗，我们已经取得了很大的成绩，初步建立起我们自己的音乐美学理论体系，建立起我们自己的音乐美学理论研究和教学队伍，并对其它音乐学科以及整个音乐实践产生了一定的影响和作用。但是，还存在着两方面比较突出的问题，一方面是音乐美学理论自身的建设，还缺乏应有的深度，我们年轻一代的表现还不是很令人满意，他们有些人还缺少老一代的那种刻苦的钻研精神；另一方面是对其它学科以及整个音乐实践的影响和作用还比较小，在有些领域，如音乐创作，甚至还处于失语或半失语状态。

罗：我认为这种失语状态，既有我们理论联系实践所存在的问题，也有创作与表演队伍中有相当一部份人忽视理论的影响和导向作用的原因。当然，主要问题还是在我们这一方面。您在绪论中谈到20世纪一些哲学流派如符号学、现象学、接受美学，科学方法的系统论、控制论、信息论等研究方法对音乐美学的影响，然后语重心长地说了这么一段话："我们应该采取的态度是：第一，要了解和懂得它们都是怎么一回事，搞清它们赖以产生的社会、历史和哲学的原因和背景。第二，以批判的眼光研究和鉴别这些新的理论和方法有什么可取之处，存在什么问题，以作为我们的参考和借鉴。"开放的心态与批判精神的结合，是您一贯的研究原则，您认为当今青年学者对待西方哲学流派的态度有无遵循上述原则呢？

张：总的看，我觉得当今的青年学者在他们的研究工作中，基本上还是遵循着上述的原则的，问题在于他们的刻苦和钻研的程度还不够，还不能适应学术发展的需要，他们的外语程度和翻译水平还比较低，对已经翻译出版的外国音乐美学著作也缺少深入和系统的研究。这可能和目前整个社会风气比较浮躁，缺乏学术的认真和严谨态度有关。

罗：周海宏在《我的导师张前》一文中，对您引导他如何面对外来思想有具体的论述。

链接5 周海宏《我的导师张前》：

20世纪80年代后大量西方学术研究成果进入中国学界，广泛联系与吸收自然科学的体系与概念，一时间成为音乐学研究的时尚。而张前老师始终要求我的是，紧扣实质性问题，力求问题明确、概念清晰、逻辑严谨、思路简洁、表述平易。他认为，学术研究的天职就是要解决问题，要明确而清晰地解决问题！而不是为了显得深刻、显得前沿、显得新颖而在仅有修辞效果的方面下花拳秀腿的功夫。前些年，在音乐美学界中存着外来思想食而不化，借用概念生搬硬套，论证推理漫天联系，行文用词天马行空的做法，而这种貌似深刻地把简单问题复杂化，复杂问题模糊化的学风与张前老师条理清晰的逻辑思维是

格格不入的。他一方面慎重地要求我要好好阅读这些文章，另一方面也不断地提醒我要始终清晰地把握问题的实质，紧紧抓住来自音乐审美实践过程中真正的问题，并以解决问题为根本目标去做学问。①

罗：在20世纪80年代西风东渐的情况下，您在批判借鉴西方当代哲学的基础上，仍坚持辩证唯物主义与历史唯物主义的哲学基础，讲讲您的体会好吗？

张：改革开放后的中国，学界在哲学上摆脱了过去的盲目和闭塞，开阔了眼界，活跃了思想。在音乐美学方面也翻译和介绍了许多西方的哲学和美学理论和方法，对于发展和建设中国当代的音乐美学具有重要的启示和借鉴作用，在这方面我也和许多同行一样，力所能及地做了一些工作。但是另一方面，我也意识到，任何思想和理论都是在一定的历史条件和文化背景下出现的，都有他们的立场、观点、方法和独特的视角，我们在翻译和介绍这些理论和方法时，一定要有自己的立足点和判断力，既要吸收和借鉴他们的长处，也要扬弃他们的短处和片面性。对于具有哲学性质的音乐美学学科来说，辨证唯物主义和历史唯物主义就是我们的基本立足点和判断一种理论和学说的是非和价值的基本标准。我在音乐美学基本理论以及音乐心理学和音乐史学研究中都是尽可能地遵循这个基本原则去思考和写作的，对于我来说，这是一个逐渐学习和运用的过程。

冯：您后来又主编出版了《音乐美学教程》一书，这本书的学术含量当然毋庸置疑，但我们也听到一些同行反映，这本教材并不比前述《音乐美学基础》更适合本科教学使用，有的老师还是使用后者而不用前者。我想这里还是牵涉到教材编写的体例、内容的深浅、文字表述的风格以及使用对象的界定等问题。

张：2003年出版的《音乐美学教程》，是作为文化部中国艺术教育大系音乐卷的教材之一，由中央音乐学院音乐美学教研室集体编写的。它比《音乐美学基础》更多地吸取了教研室同仁的一些最新研究成果，充实了一些新的教学内容，这是这部教材的长处，但是由于编写时间的限制以及编写组成员之间相互磨合的不足，各章节在写作风格、行文特点以及论述的深浅和详略程度上又有些差异，这样作为一部教材在有些地方就显得不够统一，这是这部教材的不足之处。总的来看这部教材比《音乐美学基础》要难一些，理论的阐释也要简略一些，我想这可能是更多的教师仍然选择《音乐美学基础》作为本科教材的原因。

罗：在您主编的《音乐美学教程》一书中，的确体现了充分发挥每个编写组成员的学术特长和创造精神。我们感兴趣的是，您在后记中谈到大家对个别问题的不同意见，能透露一二吗？

张：正如你所指出的，在《音乐美学教程》的编写过程中，如何充分发挥每位编

---

① 周海宏《我的导师张前》，《音乐与表演》2010年第4期，第163页。

写组成员的学术专长和能动性，是我作为主编关注的重点。总的来说，大家对音乐美学的一些基本问题的看法还是比较一致的，这体现在书中的各个章节的写作之中。对于个别问题的不同意见，我记得比较清楚的是在两个问题上。一个是如何分析和概括音乐的内容和形式问题，有的主张按传统的提法沿用音乐内容与形式及其相互关系的提法，有的主张吸纳新的研究成果，用音乐音响与表现对象及其相互关系来分析和概括音乐的形式和内容问题，最后采纳的是该章节执笔者的意见，以周海宏博士论文对该问题的分析与概括写成。另一个是怎样看待音乐的功能和价值问题。一种观点是比较传统的，认为音乐具有教育的、宣传的、审美的、实用的等多项功能和价值，另一种意见认为音乐的本质功能是审美的，讲教育也是美育的功能和价值，而其他的如宣传的、实用的等等都是非本质的。对于这两种不同的观点进行过一些争论，落笔时则由该章执笔者综合了上述两种意见，成为现在书上所写的这个样子。

冯：从前沿学术价值的角度，我在《中国当代音乐学》的《音乐美学》一章对《音乐美学教程》也作出了充分的肯定。

链接 6　冯长春《音乐美学》：

在共同合作、长期科研与多年教学积累的基础上，中央音乐学院音乐美学教学集体经过集体讨论、分工执笔、合作编写，于 2001 年又完成了《音乐美学教程》一书，主编张前教授。全书由绪论、音乐美学思想的发展历程、音乐的功能、价值与审美本质、音乐音响结构的审美特征、音乐表现的美学特征、音乐实践中的美学问题等几大部分构成，对音乐美学的学科性质及其基础理论、中西音乐美学思想发展的历史脉络，尤其是音乐美学所涉及的重要课题与研究范畴，进行了深入而全面的论述。全书知识性、可读性强，富于启发性，是一本值得推荐的音乐美学教材。①

罗：由于当代中国美学与音乐美学西学渊源的根基，使我们的理论建设的视域和研究对象是以欧洲音乐为中心的。对中国古代的音乐文化和各民族的音乐文化，对世界多元的民族文化关注不够。如何超越这种局限，使音乐美学的研究更有普适性，很想请教您在这方面的想法。

张：的确如你所说，我们当代中国音乐美学，主要是学习和借鉴了西方的音乐美学研究成果，更多地是从东西方音乐艺术的共性方面来探讨音乐艺术的规律。对中国传统的音乐美学思想研究，虽然在我们的音乐美学理论中也占有一定的分

---

① 冯长春《音乐美学》，南京艺术学院《中国当代音乐学》课题组著《中国当代音乐学》第一章，人民音乐出版社 2006 年版，第 49 页。

量,并且也有专家们在进行研究,如蔡仲德先生等,但是我们还没能把西方的音乐美学和我们民族的传统音乐美学认真地进行比较研究,而对世界多元的民族文化则关注和研究得更加不够,这就造成了你所说的情况:我们还没有超越西方音乐美学的局限,没能使我们的音乐美学研究更具普适性。这就说明,我们的音乐美学研究总的来说尚处于起步阶段,要真正做到把东西方、把世界多元的民族音乐文化融为一炉,那还有很长的路要走。首先要有人在蔡仲德以及其他几位先生,如吉联抗先生等的基础上,进一步把传统音乐美学思想的研究与传统音乐实践、传统音乐作品的分析和研究结合起来,总结出中国传统音乐的艺术规律,还要有人去开拓对世界多元音乐文化的美学规律的研究,如东方的日本、印度,还有阿拉伯、非洲、拉丁美洲等地的音乐艺术规律和美学特征的分门别类的研究,在这个基础上,寻求对世界各民族、各国家更具普适性的音乐艺术规律和美学特征的认识。这需要长时期的、许多代人的持续努力,才有可能逐步接近这个目标。

罗:我觉得您所做的翻译工作,也是为实现这一长远的目标搭桥铺路的。您翻译出版的两本译著——野村良雄的《音乐美学》和渡边護的《音乐美的构成》,这两位作者在日本音乐美学界的地位和影响如何?

张:《改订音乐美学》的作者野村良雄先生是日本音乐学界的元老级人物,曾长期担任东京艺术大学音乐学部主任教授,日本音乐学会会长等职。作为当代日本音乐美学研究的先驱者之一,他的《改订音乐美学》出版得较早,在日本有一定的影响。《音乐美的构成》一书初版于 1969 年,作者渡边護曾在欧洲留学 8 年,主攻美学与音乐学。出版著作还有《艺术学》、《莫扎特的歌剧》、《瓦格纳的艺术》等,属于日本第 2 代音乐美学家。

罗:野村良雄在 20 世纪 40 年代出版《音乐美学》初版时谈到:"这类书籍在我国至今几乎是完全欠缺的。"当时,日本在音乐美学学科建设方面,是否处于一个起始阶段?

张:是的,野村良雄的书是日本人写的一本较早的音乐美学专著,是他在二战结束后不久在东京大学文学部担任音乐美学课的讲稿基础上写成的,总的来说当时的日本音乐美学还处于起始阶段。我手头还有一本日本人自己写的更早的音乐美学著作,是门马直卫写的《音乐美学 a》(1934)和《音乐美学 b》(1935),比野村良雄的书要早 10 多年。音乐美学这个概念在日本出版物中的首次出现是 1924 年,当时日本音乐学家田村宽贞在翻译汉斯立克《论音乐的美》(日文译名是《汉斯立克的音乐美论》)时,它的副题是"音乐美学改造一新说",用的是日本汉字。

顺便说一下,据我考证,我们中国第一次在出版物中提出音乐美学这个概念的是萧友梅先生,是他在 1920 年 5 月 31 日出版的《音乐杂志》第 1 卷第 3 号上的一篇文章中谈什么是乐学时提到的。此前不久,蔡元培先生在《〈音乐杂志〉发刊词》一文中也曾提到:"求吾人对于音乐之感情,则关乎生理学、心理学、美学者也。"这

里所说的美学,实际上也是指音乐美学。

由此看来,中国和日本出现音乐美学这个概念都是在20世纪20年代,中国稍早些,但是对西方音乐美学的翻译和介绍以及开展本国的音乐美学研究,日本要比中国早得多。仅拿翻译汉斯立克的《论音乐的美》来说,日本翻译出版的年代是1924年,而中国则是在1974年,相差50年。而我们中国人自己写的音乐美学著作是在20世纪80年代,相差也近50年。

冯:据考证,美学这个词儿最早见于德国来华传教士花之安于1873年用中文撰写的《德国学校论略》一书。康有为于1897年编辑出版的《日本书目志》和王国维于1902年翻译的日本牧濑五一郎著《教育学教科书》以及桑木严翼著《哲学概论》两书中,都提到了"美学"一词。因此,"美学"一词在中国的最早使用与传播是与来华传教士的中文著述以及中国人对日文的转借分不开的。20世纪初有关美学方面的内容的传播主要是通过"美育"思潮的兴起逐渐而进入知识阶层,音乐美学也大致经历了差不多的情形。不过近代以来,日本作为中国先前的学生一跃变为老师的角色倒是在音乐文化方面也有着鲜明的表现。

罗:您与金文达教授翻译的该书版本是七十年代的修订版,能否具体介绍一下修订版与初版的区别?作者的观点在七十年代有什么变化与发展?

张:根据作者自述,书的章节安排和基本内容没有大的改变,只是在修订版里增加了一些内容,如基尔凯郭尔等人对音乐,特别是对宗教音乐的论述。

罗:作者在书中有这样一个重要观点引起我们的兴趣,他一方面强调:"对古代希腊音乐、调性音乐、日本传统邦乐、爵士音乐、十二音音乐、先锋派音乐,分别做出定义是可能的。但是,要做出对它们全都适用的音乐定义,已经是不可能的了。"另一方面,又谈到在"音乐的现实中,则不但要力求东西方音乐的一致,而且还正在尝试着人类所有音乐的各种体系的一致。"不同的音乐文化与各自文化传统不可分离的性质,不同的音乐与人类共性不能分离的性质之辩证关系,是一个值得再思考的论题,想知道您的看法。

张:野村良雄写这本音乐美学是20世纪40年代后期,那时十二音音乐以及一些先锋派音乐已经被介绍到日本,传统的调性音乐观念也早已被打破,在这种情势下,他作为一位知识渊博、视野广阔的音乐学家,清醒地意识到如果要再用传统的调性音乐观念来定义或规范当时业已出现的新音乐已经不可能,多元化的时代已经到来。但另一方面,他又怀着一颗博爱的心,希望人们能够在东西方文化传统的差异中,在不同音乐观念的差异中,寻找到某些共性与桥梁,以达到人类不同文化之间的相互理解与彼此沟通。对于野村良雄先生的这种博爱的思想以及寻求不同音乐文化之间的相互理解与沟通的追求我是景仰和赞赏的。

罗:野村良雄的这本著作既有民族音乐学的视野,又有音乐心理学的角度,有不少观点很有价值,可惜的是这本书没有引起学界的足够重视。

张：据我所知，这本译著出版之后，在音乐美学界还是产生了一定的影响，有些院校的老师在教音乐美学课时是把这本书作为参考教材的。对于你所说的这本书没有引起学界的足够重视，我也有些感觉。我还由此想到，不仅是野村良雄这本书，这些年随着我们翻译和出版条件的改善，已经翻译出版的国外音乐美学著作已经接近20部，总的来看，我们对这些音乐美学译著的重视和研究程度都还不够，很少看到有分量的书评，在学术研讨会上也很少听到对这些译书的议论和评述。

罗：野村良雄是一位哲学家，在书中自谦对音乐是门外汉，但仅从他在第二章对音乐形式的分析，足以展现他的音乐功底。您能否介绍一下作者这方面的情况？

张：野村良雄毕业于东京帝国大学文学部美学专业，他的老师是美学家大西克礼，同时还跟随音乐家兼常清佐和田中正平学习音乐作曲理论。因此他把自己说成是音乐的门外汉，有自谦的成分在内。但也不能不看到，他的研究领域很广，基本上是围绕着音乐史和美学理论来进行的，对音乐的作曲理论掌握的不那么精深也在情理之中。他的学术成就特别体现在宗教音乐研究方面，出版有《艺术与宗教》、《作为精神史的音乐史》、《世界宗教音乐史》等著作。

罗：您的另一本译著渡边護的《音乐美的构成》（改订版），着力于音乐的象征作用、作为音的象征内容的运动和能量的研究，侧重于主体对音乐的心理体验。我们很想知道与该著作相类似的研究在日本学界的情况如何？

张：渡边護的《音乐美的构成》是一部介绍西方现代音乐美学理论比较多，也比较深入的一部。你提到的作为象征内容的运动和能量的研究，特别体现在该书第四章对楚卡坎德尔的运动说和迈尔的完形说的介绍和论述之中。在其他音乐美学著作中还没有见到这方面的论述。

罗：我留意到您的两本译著出版的时间，恰好在两本音乐美学专著之前，您认为他们的成果对您的思考有哪些启发呢？

张：我在金文达先生指导下翻译的两本日文的音乐美学书，向国内同行介绍了日本当代音乐美学的研究成果，同时对我的音乐美学研究和教学也有很大的帮助。由于野村良雄的书是一本教科书式的音乐美学基本理论，对于《音乐美学基础》一书的章节设定和论述方法有比较直接的影响。我们也是从什么是音乐美学，它的研究对象和方法开始，然后进入到对音乐的形式和内容、音乐创作、演奏和欣赏中的美学问题，再到音乐的功能的论述，我们也希望把《音乐美学基础》写成一种与野村的书相类似的教材类的书。第二本渡边護的《音乐美的构成》因为有他独特的视角，主要是阐述音乐听觉体验的基本结构，而且着力阐释的是对音乐体验具有重要作用的内在象征理论。因此和我们集体编写的《音乐美学教程》的关系不大。但是由于这本书里比较广泛地引用和论述了西方多种当代美学理论，如卡西勒的语言学理论，苏珊·朗格的符号学美学，楚卡坎德尔的动力学说，伦纳德·迈尔的期待和倾向理论，安塞尔美的音乐美论，尼古拉·哈尔特曼的情感理论，茵格尔顿

的现象学理论等，对我们了解西方当代美学的基本观念和研究方法，开阔我们的学术视野很有启示。

罗：您曾多次到日本进行讲学和研究，您认为日本的音乐美学研究与欧美同行研究的联系与区别是什么？

张：我曾两次长时间地在日本学习和讲学，每次两年，加在一起是四年，与日本从事音乐美学教学和研究的一些同行大多有所接触，有些还比较熟悉，拜读了他们的一部分著作。我总的感觉是日本的当代音乐美学的教学与研究受西方的影响很大，基本是沿用和借鉴西方音乐美学的学术体系和研究方法。细分起来，他们早期受德国的影响比较大，第二次世界大战结束后，美国等西方国家的现代音乐美学才大量被介绍到日本。只有很少的研究日本传统音乐的学者，如吉川英史写过论述日本音乐美的书。

冯：前面提到的四本音乐美学专著对我国的学科建设有非常积极的作用，尤其是基础性音乐美学教材的撰写，意义更大。音乐美学教材建设应该是一个值得学界关注的重要问题。学科的发展、人才的培养，都需要扎扎实实地从基础做起，没有这一点根本谈不上进一步的提高和尖端研究。有关音乐美学的教材建设问题已经引起了音乐美学学会不少会员和理事会的重视，您能结合自己多年的音乐美学教学经验，进一步深入地谈谈教材建设与学科发展之间的关系及其具体策略吗？

张：你讲的很对，基本教材的建设对于音乐美学学科的建设和发展是重要的一环。大体说来，从20世纪80年代中期开始，我国的一些音乐院校以及师范和艺术院校的音乐院系里开始开设音乐美学课，有些是采用已经出版的教材，有的则是任课教师在已有教材基础上改编或自编教材，这说明已经出版的几部音乐美学教材，已经分别在不同时间和院校作为教材发挥过作用。我觉得全国音乐美学学会可以在适当的时机，召开一次专门的学术研讨会，请已经开设或准备开设音乐美学课的高等院校的教师们参加，就音乐美学的教材建设以及音乐美学的共同课教学的相关问题交换意见，其中的一项重要议题是对已有几种音乐美学教材的得失和教学效果的探讨，并对音乐美学教材的建设和学科的进一步发展交换意见。

冯：我也有与您同样的感受。2008年在南京的一次会议上，我曾向韩锺恩会长和宋瑾副会长建议召开一次有关音乐美学教学和教材建设的专题会议；2009年10月在北京的一次音乐美学笔会期间，学会理事会通过了2010年10月在浙江师大组织召开一次音乐美学教学与教材建设专题笔会的建议。届时张老师一定要去啊。

张：好啊，有时间一定去。

冯：我们认为，音乐美学决不是少数人的东西，它应该为所有音乐从业者和学习者提供理论上的帮助，而不是音乐美学从业者自言自语的对象。当然，试图使音乐美学能够具有影响音乐实践的作用，前提一定是要有高起点、低姿态的自我认

识，在这个基础上，好的教材和好的老师就成为音乐美学教学成功的根本保障。其实一些音乐美学教师教学的成功基本说明了这一点。您认为呢？

张：我很赞成你的见解。的确，音乐美学学科建设的根本目的是希望通过对音乐艺术基本规律和美学特点的探讨和认识，有助于音乐的创作、表演、欣赏和批评实践，或如你所说的对所有音乐从业者和学习者提供理论上的帮助。我特别对你所说的音乐美学不是从业者自言自语的对象这句话抱有同感。

冯：其实这种“自言自语”的尴尬现象是存在的。您长期在中央音乐学院音乐系担任音乐美学教学工作，给不同专业的学生讲授过音乐美学基础课，您认为这其中有何区别？您是如何把握和解决不同对象的基础课教学的？如何在教材编写中处理这些问题？

张：我在音乐学院面对的大致是两类学生，一类是音乐学系学习音乐理论的学生，我觉得《音乐美学基础》或《音乐美学教程》这两本教材大体上适用于这类学生。另一类学生是各音乐表演系科的学生，对于这类学生我觉得上述两本教材稍难了些，需要做些精简，讲解上也需要更多结合实例，讲得更通俗易懂些。从1987年开始，我还为后一类学生另外开了两门课，一门是音乐表演美学，从音乐表演的角度讲美学问题，内容包括音乐表演艺术的历史发展，音乐表演美学观念的演变，音乐表演创造的美学原则，音乐作品的分析与演奏解释，音乐表演心理的若干问题等。另一门课是音乐名演赏析，选择音乐表演各专业领域最著名的一些大家及其代表性表演曲目进行鉴赏和分析，开始是西方当代的一些大家，后来又补充了中国当代的一些大家。这两门课很受表演系科学生的欢迎，成为选修人数最多的课程。

冯：这种针对不同对象的因材施教在音乐美学教学中是个不小的难题，尤其在普通高校音乐专业学生中。理论稍深了些，学生就有排斥心理；结合作品赏析多了些，又容易流为音乐欣赏课。不少老师有我这样的感受。您认为音乐院校非音乐学专业学生和普通高校音乐专业学生之间的音乐美学教学有何区别或相同之处？

张：我没有为普通高校音乐专业的学生讲过音乐美学课，只是作为教育部交响音乐进高校讲师团的成员去过一些普通高校讲过交响乐的欣赏。我觉得你所说的这两类学生是有一些共同性的，也就是说他们都是学习音乐专业的，大多数是学习音乐表演或音乐教育的，所以为他们开设音乐美学课，如我上面所说可以结合音乐实例讲得更精简，更通俗易懂些。至于它们之间还有什么区别，我想普通高校学习音乐专业的学生既有他们的优势，也有他们的弱点，优势可能在于他们在普通高校接触人文学科的学术影响会较音乐院校多些，弱点则在音乐环境不如音乐院校，这样在讲课时就可以根据他们各自不同的优势和弱点，更有针对性地进行讲解。

冯：我原来也以为普通高校中的音乐专业学生可以有更好的人文学科的大环境，但现在看来其实并不是这样，音乐专业的学生大抵除了关注一点音乐实践的课

程之外，对于非音乐的课程根本不关心，综合性大学的人文环境对于他们来讲基本不起任何作用。老师学生们大抵都忽略了身边宝贵的人文资源。

还是说说教材建设的话题吧。您能从整体上对目前国内音乐美学教材的编写情况，包括需要解决和关注的问题谈谈自己的看法吗？

张：前面已经谈了我对召开一次音乐美学教材与教学的学术研讨会的想法。这里要补充的是，教材的建设是要在深入的科研以及教学经验的积累的基础上进行的。我觉得近些年，和全国学界普遍存在的浮躁和虚夸的风气有关，音乐美学界的状况也有些不尽人意的地方，真正经过艰苦努力和深入钻研而产生的学术成果不是很多，前面谈到的对近些年翻译出版的国外音乐美学著作的学习和研究也很不够。在这种情况下，我觉得编写新教材的条件还不成熟，还需要一个比较长时期的积累过程。

开创中国音乐表演美学

罗：您的文集《音乐二度创作的美学思考》较集中地展现了您在音乐表演美学方面的独特思考。您在1989年就强烈呼吁开展音乐表演学的研究，论文中列举了一些表演者存在的不重视理论研究的现象，提出美学意识和理论修养对表演家的重要性，并提出了音乐表演学六个方面的研究论域。这篇论文虽不长，却又是一篇具有开拓性、纲领性的文论。有趣的是，在此，您一改温文尔雅的笔调，以激昂的语气批评了那些不良现象，似有哀其不幸、怒其不争的焦虑。论文发表20年了，您认为这方面的研究有没有实质性的突破，还存在什么问题，或是在六个方面的发展中，会不会存在不平衡的状况？

张：现在距离我写作《关于开展音乐表演学研究的刍议》已经20年过去了。在这20年间，我国的音乐表演艺术水平和音乐表演队伍的文化艺术修养都有了很大的提高，涌现出一大批不仅在专业技能方面非常突出，而且对音乐的理解与风格把握上也颇为优秀的年轻一代的声乐演唱家和器乐演奏家，总的来看，我国音乐表演艺术较之20年前已经大大提高和成熟了。关于音乐表演学的研究，仅就我在刍议中提出的六个方面：1）关于音乐艺术的总体研究，2）关于音乐作品演奏解释的研究，3）关于音乐表演艺术的美学研究，4）关于音乐表演的心理学研究，5）关于音乐表演工艺学，也即关于音乐表演的技术方法和艺术技巧的研究，6）关于音乐表演教育学的研究，都出现了一些较有分量的专著和论文。令人高兴的是在有些音乐高等音乐院校的博士和硕士论文中，也开始把关于音乐表演艺术的研究作为重要选题，进行了比较深入的研究，涌现一些很有质量的学术论文。至于你所担忧的六个方面的研究是否会出现不平衡的情况，我觉得在一定程度上是存在的，譬如关于音乐表演艺术的美学研究，还有关于音乐表演教育学的研究，总的看上升到理

论层次更加深入的研究还较少，关于音乐表演的心理学研究，实验性的研究成果还不多见，这些方面还需做出更大的努力。

罗：音乐表演美学能够逐渐获得发展，是与您的一系列研究成果分不开的。长春在一篇文章中评价您的成果对中国音乐表演美学研究具有奠基性意义。

链接7 冯长春《中国当代音乐学》第一章《音乐美学》：

张前先后发表了一系列关于音乐表演美学研究的论文。在《关于开展音乐表演学研究的刍议》一文中，作者对"音乐表演学"做了初步的界定：

所谓音乐表演学，实际就是关于音乐表演艺术的理论研究。它是一门以音乐表演艺术为对象，综合运用美学、心理学、工艺学（即表演方法）以及教育学的原理和方法，对音乐表演艺术的本质、规律和表现方法等问题进行理论研究的学问。

上述文章，既有对音乐表演美学研究的宏观架构，也有对具体表演美学问题的微观透视，对于音乐表演美学的研究以及音乐表演的实践都具有很大的启发意义。这些文章对于此后音乐表演美学的研究具有一定的奠基性意义。①

罗：您的《音乐表演美学论稿》如您所有的论著一样具有系统全面、纲领性的特点。观点准确、遣词讲究，提供了后续研究的学术生长点和发展空间，由于书的篇幅有限，有不少有价值的思想没有充分展开，您有没有考虑在此基础上，写一本内容更广泛、更丰富的论著？

张：目前还没有这个计划，主要原因是没有更多新的积累。这几年我主要的工作是围着学生转，在带几位音乐美学博士生的同时，还担任一些音乐表演专业硕士研究生的学位论文指导，声乐、钢琴、管弦、民乐各系都有，论题也比较广泛，算起来大概已经有近20名通过论文答辩，完成学业。

罗：您在该书第二章谈到历史风格与时代精神的统一，以及与此相关的表演家的时代、民族、个性诸因素与作品体现的时代、民族、作曲家个性相融合的问题，我在教学与研究中对这一辩证原则在具体作品中的分析和操作常感到难以把握，很想得到您的指教？

张：我觉得你提出的问题非常重要，而且是每一位音乐表演者都必然会遇到的问题。因为每一部音乐作品都是在特定的历史时期创作的，都必然带有某种民族的和个人的风格特征，音乐表演者面对这些音乐作品时，首先遇到的就是对这些

---

① 冯长春《音乐美学》，南京艺术学院《中国当代音乐学》课题组著《中国当代音乐学》第一章，人民音乐出版社2006版，第57页。

音乐作品的历史风格的把握，这里所说的历史风格，实际上包含着作品的时代、民族和作曲家个人这样几层意思，只有比较准确地把握作品的历史风格，才能谈得上是忠实于原作的音乐表演，这是问题的一个方面。而另一方面的问题是，表演者无论怎样地追求音乐作品的历史风格，也毕竟是当代人对历史风格的追寻，不可能达到完全的历史真实，当代人的思想观念、审美意识乃至表演者个人的性格特征，不可能不在对历史作品的理解和体验中表现出来，这些东西集中起来可以说是表演者所处的时代精神，音乐表演实际上就是音乐作品的历史风格和表演者的时代精神的统一和融合。这也就是当代哲学释义学伽达默尔所说的“视界融合”。

罗：看来“视界融合”的理论不仅可运用于史学、美学的研究，对音乐表演实践亦很有帮助呀。

张：其实，这个问题的难点并不在于原则的阐释，而是在具体的解释和表演时如何去做，就是你所说的如何具体的分析和操作。我觉得这正是音乐表演艺术的重大难题之一，也是区别一般的音乐演奏者和表演艺术家的主要之点，这也就是我们为什么一再提出音乐表演者一定要有一定的音乐历史知识和深厚的文化艺术修养的主要原因。正如我前面在谈到真正掌握唯物辨证法时所说，关键和难点在于具体问题具体分析。具体到我们现在讨论的问题，关键和难点同样首先在于对音乐作品的历史时代、艺术风格、作曲家的创作特征的理解和把握，同时也在于音乐演奏者本人的人文历史与文化艺术修养的丰厚度，以及音乐风格感和审美意识的敏感度。这是一个艰难的探索和跋涉，但也是一位音乐表演艺术家成长的必由之路。

罗：所以我很希望您的《名演赏析》课的讲稿能早日出版，为我们提供更多更好的操作范例。您在论稿的第三章谈到乐谱的版本问题，这个问题非常重要，并越来越受到表演家、教育家、出版社的重视。但在作曲家的手稿尚不完整的情况下，您认为演奏忠实于原谱的问题如何妥善解决呢？

张：这的确是一个十分值得重视，但又是一个解决起来比较困难、复杂和细致的问题，需要演奏家和音乐学家的通力合作和精心研究，通过长期努力才有可能逐步解决的问题。搜集、整理、比较、研究作曲家的手稿是非常关键的一步，也是非常困难、复杂和细致的工作，这里甚至包含作曲家本人的书写错误和手稿前后不一致的辨别问题，还包括出版方面的复杂情况，不同版本的比较和鉴别同样也是很复杂和细致的工作。所以，我认为寻找比较接近原作的乐谱版本，是一个长期的过程，只能是根据阶段性的研究成果，比如已经出版的几种作曲家新全集，如巴赫新全集、亨德尔新全集、莫扎特新全集、贝多芬新全集，还有20世纪新古典主义和原样主义演奏美学兴起以来出版的一些学问版的乐谱，都是可以采用的比较接近作曲家意图的版本。

罗：恐怕也只能在尽量占有较全面的第一手资料的情况下，尽可能地做出接

近原作的解释了。在“音乐作品内涵的体验”一节，您谈到了无标题音乐的内涵问题，这是一个很值得探讨的问题。我们认为无标题音乐有三种类型，一种是没有写出标题，实际上作曲家心中有标题的作品，这种作品内在逻辑发展清晰。一种是作曲家情绪的即兴发挥，情绪、意味呈弥漫、扩散的状态。一种是纯技术上的探索，更多地体现作曲家的智慧寻觅和智力游戏。我们的看法对吗？您认为如果有这三种类型，那么在形式与内容上如何把握？

张：我觉得你的概括很到位，我赞同你对无标题音乐三种类型的提法。在这些音乐作品的形式和内容的把握上，首先是对作品创作意图与背景情况的研究，分清所要研究或演奏的作品属于三种类型的哪一种，这是进一步理解与分析的前提。第一种类型，实际上是隐去标题的标题音乐，也就是说作曲家在创作这类乐曲时是有标题性的构思的，因此就要首先弄清这种标题性构思是怎样的，并把对标题性的构思的解读与音乐形式的分析结合起来，以达到对这类作品形式与内容的准确理解与体验。对于你说的第二类作品，即某种情绪的即兴发挥，并呈现为弥漫和扩散的状态的作品，首要的是准确把握其基本情绪状态，并结合音乐形式结构的分析，进一步把握其情绪的发展与微妙变化。第三种类型，首要的是对乐曲体裁形式与乐器表现性能与技术技巧的熟悉和掌握，品味其音乐语言与形式结构的微妙变化与技术技巧的发展与创新。总的体会是，无论是哪一种类型的无标题音乐，它们的形式和内容都是紧密地粘合在一起的，是密不可分的，音乐形式中蕴涵着内容，音乐内容通过音乐形式得以展现。

中日音乐交流史研究

冯：您的音乐学实践是从中国近现代音乐史的教学与研究开始的。尽管您的学术影响主要在于音乐美学和音乐心理学，但您在音乐史研究方面依然保持浓厚的兴趣，并有《中日音乐交流史》这样的重要著作问世。先不谈关于史学研究的问题，能告诉我们您最初从中国近现代音乐史领域转向音乐美学研究的感受吗？

张：前面讲过，在文革即将结束时，通过在北京大学中文系近两年的进修，对文艺理论和大美学的学习，开阔了自己的眼界，我的志向也开始转向音乐美学。如果谈到我当时的感受，实际上是处于一种比较矛盾的心态当中。一方面是要在我国开创音乐美学这一新学科的想法在鼓动着自己，另一方面也有一种忐忑不安的心情时时出现，因为一切都要从头学起，不如搞自己比较熟悉的专业来得省力、出成绩也快些。这两种想法，矛盾了相当一段时间，中间也产生过打退堂鼓的想法，但是在教学集体同仁的鼓励和支持下，最终还是坚持下来，走到现在。

冯：学科性质的不同使得音乐史学和音乐美学在思维方式、研究方法和表达方式上有着很大的不同。一般说来，从音乐美学的背景转向音乐史学比从音乐史

学转向音乐美学要相对容易些。您以为呢？

张：的确是这样。由于音乐史学和音乐美学这两个学科性质的不同，决定了它们在思维方式、研究方法和表达方式上有很大的不同。还有就是这两个学科对业务基础和专业基本功的要求也有很大的不同，对我这个原来是搞中国近现代音乐史的人来说，要搞音乐美学就有许多东西就要从头学起，需要重新补课，特别是哲学和美学，还有外语的学习也很费力，可以说是一个很艰辛的过程。

冯：张老师，说说您在日本的情况吧。您在80年代、90年代两次去日本做学术交流，后来还有一个最重要的产物——《中日音乐交流史》，跟我们谈谈这方面的事情吧。

张：好，先从学日语开始吧。小时候，我们在东北做了10年的亡国奴，虽然当时年纪小，还清楚地记得我母亲说过的一句话，她说："什么时候小鬼子走了，我们生活就会好了。"我是在偏远山区的农村小学里读书，只记得在出朝会和上体育课时老师喊口令时用日语，立正、稍息、向左向右转之类，也曾背诵过伪满的国民训，而上课用的还是中文。光复那年我9岁，上小学3年级，对日语的印象很淡薄，也没用日语上过课，谈不上童子功。真正学日语是1978年搞美学以后，我们搞美学的几个人一方面在专业方向上有一个分工，在外语语种上也有一个分工。当时是这样子的：何乾三老师上过圣约翰女子大学英语系，英语基础好；李大士老师当时英语水平很高，决定让他重新学习德语，后来由于身体不好，没能坚持下去；杨洸老师是翻译，本来就是俄语专业，继续搞俄语。有了英、德、俄等几个主要语种，还缺一门日语。日本虽然本国的音乐研究成果不是那么显著，但是日本人翻译西方的东西非常快。

罗：好像不止只是音乐专业，他们翻译所有学科的著作都很迅速。

张：而且动手比较早，信息也比较灵通。所以有一个人能够把日本的东西学过来，可能对美学的发展也会有比较大的好处。因此，大家商量了一下，由于我比他们几位小几岁，还有就是我的其他语言的水平比他们都低（笑），所以就决定由我学习日语。从哪学起呢？从50音图，也就是日文的字母开始！幸好，中央音乐学院有"二金"，就是两位日语非常好的老师金文达和金纪文，两位金老师对我的帮助实在是太大了。开始我是跟金纪文老师从50音图入手学习基础日语，同时也跟电台学广播日语。学了一年之后，就尝试着跟金文达先生学习翻译日文的音乐美学文献。从音乐条目开始，找了几本日语的音乐大辞典，把它们的音乐美学条目翻过来。后来在学院图书馆找到一本野村良雄的《改订音乐美学》，于是我就开始翻译这本书。我翻一章，就费力地骑车从安定门到广安门金先生家去（我腿脚不好，学自行车比较晚）。金先生的日语水平真是高，我拿着译稿，他拿着原文，我就一段一段地给他念。他不事先预习，听一遍我的译稿就能指出问题在哪，并且告诉我正确的译法应该是怎样的。回来以后，我就把它整理成文，成为正式的译稿，用了近一

年的时间把全书译完。通读了一遍，做了些校正，就送到人民音乐出版社出版去了，我的日语翻译水平也随之有了明显的提高。过了一段时间，我开始独立翻译第二本日本音乐美学书，是留学德国多年的渡边護写的《音乐美的构成》，内容比较新，其中介绍和采用了一些比较新的西方音乐美学理论，如象征美学、现象学美学等。我译的相当吃力，前后花了两年多的时间，不断修改琢磨，译了三遍才拿去出版。我力图在忠实于原著，即不违背著者原意的前提下，尽可能地把译文译得通顺、明白易懂些，便于中国读者阅读。

冯：就是翻译的信、达、雅。

张："雅"呢是很难做到的，但是信、达，让译著明白易懂，这是要尽量做好的。这就是学习日语的一个基本过程。1984 年末，日本著名音乐学家、国立音乐大学学长(即校长)海老泽敏先生来华访问。于润洋先生当时是中央音乐学院副院长，非常重视美学，也知道我在学日语，而且学得还可以，都能翻书了嘛，就向海老泽敏介绍了我，并询问他，能否有机会让我去日本学习音乐美学，开阔眼界。海老泽敏先生很热情，考虑到我当时已经 49 岁，不适合去做留学生，于是提出一个办法，问我能不能到他们学校讲一、两门课，这样就可以按他们学校的教师规格来接待我。于老师问我怎么样？日本学校是春季始业，每年 4 月份新学年开始，还有半年的准备时间。当时于老师和何乾三都热情支持、鼓励我去。我虽然也很想去，但真是不容易啊！两件事情不行，第一是讲课得用日语讲稿；第二是日语口语。当时我还是一个讲师，根本没有可能配翻译，一切都要自己独立承担。最后，在他们的鼓励和支持下，我硬着头皮应了下来。

罗：其实这样挺好的，逼着您一定要闯过这关。

冯：那您的日语口语就是从这时候开始练的？

张：就是那时候强化的。人生有时候有了机遇，你就得抓住，就得有勇气，要么机会就错过了，就不会有后来的中日音乐文化交流的研究课题了。于是，我开始做两件事。第一件事，准备为日本学生上两门课，中国音乐通史(古代到近现代)和中国音乐思想。先是写出两门课的中文讲稿，用了三个多月的时间吧，还请了两个朝鲜老师和我一起翻译、整理成日语讲稿，然后我把它念熟了。第二件事，学习日语口语，到我住家对面的分司厅中学报了一个夜间日语会话班，我们班上都是 20 岁上下的小青年，只有我一个快 50 岁的老头(笑)，硬着头皮和小青年们一起学习，常有老师提问答不上来的尴尬场面出现。硬是这样学了点口语。在海老泽敏再次访华的时候，我事先准备了几句话，就跟海老泽敏说：欢迎您再次到中国来。当见到他的时候把这两句话说了，但是他表情木然，显然是没听懂(大家笑)。其实也就是非常简单的两句话(用日语说了一遍)，当时人家却没听懂。1985 年的 4 月 1 日，我就带着讲稿，坐飞机到东京去了。到了以后，国立音乐大学的理事、系主任，还有外办主任都在为我准备的房间里等着我。校长从欧洲访问回来以后，还带我去吃

了一次日本的生鱼片，觉得挺好吃，生活上还能适应。系里还给我配了一个助手，帮我把讲稿弄得更口语化一些，然后我就上讲台了。校长亲自来听我的第一次课，还在课前致辞，向学生们介绍了我。我第一节课讲了一个前言，大概意思是说：我这次到日本来，一方面是向同学们介绍中国的音乐文化，为日中音乐文化交流尽自己的一份力；另一方面也是为了向日本学习。近代中国的一些重要人物，像孙中山、周恩来、鲁迅、郭沫若等人都曾飘洋过海，来到日本学习、研究和从事文化或革命活动，并得到日本友人的真诚帮助，见证和延续了了中日两国人民之间源远流长的友谊。讲完了，校长一听还挺高兴。后来熟了，他当着学校的其他负责人说，听了我的第一堂课就觉得这个老师还行，不用担心了。

罗：而且这一次是完全听懂了(笑)。

张：就这样开了课，这个班挺大的，大概有七、八十个本科生。我跟学生讲好，如果对我的课有什么疑问，请你们写个纸条交上来，我会在下次上课时给你们解答。

罗：这是一个非常好的办法。

张：因为在开始的一个阶段里，他们当场提问，我真是回答不了，有的问题能不能听懂还是问题。第一节课，我的感觉是不知道是谁在讲课，是我吗？因为都是用日语在讲课，很不习惯。过了半年以后，基本上可以和他们自如地交流了。我从早到晚都在有意识地接触和学习接触日语。晚上看电视新闻、看电视剧，也是为了练听力。白天争取多和助手以及其他的教师接触，他们说的话，我觉得有需要的，我会请他们再说一遍，然后记在小本子上，没多久就记了一本日本现代的日常用语。我在日本呆过两个两年。第一个两年是 1985 年 4 月到 1987 年 4 月，第二个两年是 1993 年 4 月到 1995 年 4 月。为什么会产生第二次去日本的想法呢？就是要搞中日音乐交流史。原因有两个，一个是中国和日本之间的音乐交流，在世界的音乐交流史上是独一无二的，可以说中国对日本的影响太大了。从隋唐开始，日本就曾十二次派遣唐史，他们的一些学者、僧人，一批批坐船过来，有些遇上风浪，船倾人亡葬身大海牺牲了。有的学者在中国交流的时间长达十几年。像中日两国这样长时期、对彼此有如此深刻影响的音乐文化交流在世界上也是罕见的，这就是说，这个交流本身是很值得研究的。另一个动因是，由于我有机会在日本学习和讲学，特别是对日语的掌握，使我比别人更有条件来从事这项研究工作，做起来要方便得多。这两方面的动因结合起来，促使我想起要做这件事情。这个想法得到日本国立音乐大学学长海老泽敏先生的支持，1993 年经过国立音乐大学理事会的批准，邀请我再去日本讲学两年，并由海老泽敏先生出面申请了日本学术振兴会的研究资金，这样在我第二度赴日本讲学期间完成了这项工作。

冯：张老师现在的日语能做到同声翻译了吧？

张：基本上可以。后来日本来的一些朋友进行讲学和学术交流，我就是同声

翻译的。有些学术会议召开时，年轻翻译对音乐不熟，一下子跟不上，我在台下一急就上去帮忙。不过我在日语表达上不是很地道，毕竟不是母语嘛，在意思的通达方面，还是过得去的。

罗： 您在《中日音乐交流史》的研究中，显露出史学研究的扎实素养和唯物发展观的意识，您的史学功力是如何形成与发展的？

张： 我自 1978 年底开始搞音乐美学及音乐心理学之后，就再也没有时间和精力来关注音乐史学的研究。1993 年至 1995 年的中日音乐交流史的研究和写作，只是偶尔为之。在交流史的研究过程中，我力求遵循史学研究的规律。我以为，在史学研究中唯物史观的具体体现，首先在于对史料的全面和详实的占有，特别是对第一手资料的掌握。我举个例子，在研究唐代中日音乐交流中，有一个很重要的人物藤原贞敏，是日本平安时代的琵琶演奏家，第 12 次遣唐使团准判官，曾到达中国扬州等地学习琵琶演奏，归国后对日本琵琶音乐的发展做出过重要贡献。然而，藤原贞敏又是中日音乐交流史上疑点较多、有争议的一位历史人物，就连日本权威性的音乐辞典对此也是莫衷一是。据我的考察，其根源盖出于日本历史上关于藤原贞敏有两种不同的、相互矛盾的记述，一种是史书《日本三代实录》关于他的生平的记述，另一种是藤原本人在《琵琶诸调子品》的跋文中关于他在中国学习琵琶情况的记述。这两种不同的记述，究竟哪一种符合历史的真实情况呢？这就是我当时面对的问题。在查找史料的过程中，我发现了一本日本新近整理出版的书，是与藤原贞敏同时入唐的学问僧圆仁（慈觉大师）在唐 10 年间所写的旅行日记《入唐求法巡礼行记》。令人喜出望外的是，在这本书里多处记载着藤原贞敏在唐期间的活动，并且有明确的时间、地点和具体活动的记述。把圆仁的日记与上述两种不同记述相对照，可以明显地看出，藤原贞敏本人在《琵琶诸调子品》跋文里的记述是可信的，符合历史的真实。而《日本三代实录》虽号称日本正史，但由于年代久远，除其中一部分为明显的神话传说之外，也有一部分记载与历史事实并不相符，关于藤原贞敏的记述就是例证之一。这个例子说明，在历史研究中鉴别史料的真伪，深入发掘第一手资料的重要性。

冯： 史实第一，而要考证历史的真伪确是要付出很大的努力。同时从事史学研究和美学研究就会体会到两个学科在研究方法上的不同，当然，它们也是可以互补的。

张： 由于时间和研究条件的限制，在书中的一些地方我虽然把问题提出来了，但还没有能力解决，也就是说在历史研究中彻底贯彻唯物史观并不是一件轻而易举的事情。例如，关于在日本正仓院保存的所谓唐传乐器的真伪问题，史学界是有不同看法的。韩国的一些音乐史家基本上是持否定意见的，他们认为正仓院保存的很多乐器并不是唐传，而是从韩国传入日本的；而日本人，包括他们的一些学者，却把这些乐器当作唐传的神圣国宝，是不能说一个不字的。对于日本正仓院保存

的所谓唐传乐器的真伪,我是持存疑态度的。但由于这是一个重大的历史问题,在没有充分的调查研究和科学鉴定的情况下,还是不宜匆忙做出结论。一个突出的例子是日本正仓院保存的金银平文琴是否唐传乐器的问题。日本学者断定此琴为唐传乐器,并根据琴背刻有“乙亥之年”之说,“推定此琴为唐代之传入品,时间为唐开元二十三年”。而中国故宫博物院研究员郑珉中先生在他的论文中,对日本学者的唐传说提出了质疑。郑氏从该琴的形制构造、涂漆工艺、铭文题字以及装饰样式等方面,与中国现存的15张唐传古琴作了对比,得出此琴与中国传统制作方法不同,并非中国唐代所制,而是日本人根据中国古琴仿制的结论。在我看来,郑研究员的说法是有根有据,很有说服力的,可以被认为是日本所谓唐传乐器真伪研究的一个重要开端。

冯:您的研究也使我们长了见识。后来您还用日文、用韩文出版过介绍中国音乐的书,这些成果是不是和您在日本讲的中日音乐交流史有关呢?

张:是的。在日本,除了完成《中日音乐交流史》之外,还出版了一本译介嵇康《声无哀乐论》的书,是按照蔡老师的现代语译文翻成日语后,请日本朋友再做一些修改,由东京交响音乐出版社于1998年出版,与日本友人石黑健一合作。日本学界对中国古典乐论《乐记》的介绍较早,而且有几种译本,但对《声无哀乐论》却不甚了解,可以说这本书也是为弥补这个缺憾而出版的。这本书的意义是我们中国人在1700多年前就提出了类似汉斯立克的“自律论”的音乐美学思想,声无哀乐只有燥静。

张:书架上这一套书是《学校唱歌集成》,展示了亚洲近代的学校唱歌首先是从欧美传到日本,再传到韩国,中国,可以看作是一部近代学校唱歌的发展史。

冯:欧美近代的歌曲先是传到日本,然后才传到中国大陆、韩国、台湾,也就是说日本是一个中转站。

张:对,日本是一个中转站。中国接触西方的东西有许多是从日本那里过来的。

冯:中国近现代音乐史上的学堂乐歌目前已经搞得比较清楚了,但对朝鲜是怎样受日本的影响我们还真是不很了解。

张:韩国、日本有这方面的研究,中国大陆,包括台湾也有专家在做这方面的研究。我参与的日本Victor出版社编辑出版的《近代唱歌集成》(2000)就是这项研究的一个集大成之作。我在其中撰写了论文《关于中国的学校唱歌》和CD30中国学校唱歌的曲目解说,选择了33首有代表性的中国学堂乐歌,并由中国少年广播合唱团演唱制成CD,指挥是孟大鹏先生。这套由10部16开本的大书和30张CD构成的集成,是由日本、韩国、中国三国以及台湾地区的音乐学家合作,把东亚国家近代学校唱歌的萌生与发展,通过图文并茂的多篇论文作了解说和回顾,并选取日韩中三国以及台湾地区最具代表性的学校唱歌作了系统的介绍。我参加编写

的一部韩国书是《东亚近代音乐史》,2008 年由韩国音乐世界出版社出版,我撰写的是其中的中国近代音乐史部分。

冯: 有了一个亚洲音乐文化的交流背景,再来研究中国近现代的东西,就会更清晰,眼界就不一样了。出于专业上的考虑和研究的需要,我只对《中日音乐文化交流史》这本书的近代部分进行了认真的学习。因此,这部分内容给了我不少启发和感想。由于您熟谙日语,并为撰写本书在日本收集了大量珍贵的一手资料,所以本书的价值首先就在于为中日音乐交流史研究提供了新的史料。比如,书后的五个附录提供了东京音乐学校中国留学生的详细注册信息和清末中国留学生赴日学习音乐者的大致状况;20 世纪初西洋乐器经由日本大规模输入中国的一些具体数据也具有重要的学术意义。这些内容对于中国近代音乐史研究而言无疑具有非常重要的史料价值。能谈谈本书的史料收集工作吗?

张: 是的,搞音乐史最重要的基础工作就是史料的搜集整理和比较研究。在《中日音乐交流史》的研究和写作中,我的着力点首先也在这方面。由于是中日两国之间的音乐交流史,所以还必须要从中国和日本两国来进行资料的搜集。赴日之前,我曾用了近半年的时间,跑了北京国家图书馆、首都图书馆,音乐研究所图书资料室等单位,查阅了二十四史的相关部分,搜集了中日音乐及文化交流史的相关资料,包括近代学堂乐歌的各种出版物和记载。到日本之后,又在日本国会图书馆、日本东洋文库图书馆、国立音乐大学图书馆、东京艺术大学图书馆、上野大学日本音乐资料室等单位查阅和复印了大量相关资料,为中日音乐交流史的研究和写作打下了基础。

冯: 从本书注释中可以看到,您阅读了不少音乐杂志之类的日本史料,日本对近代音乐史料的保存情况怎样?

张: 据我的查证,日本对近代音乐史料的保存很认真,也比较完整,相关的杂志、报纸都装订成册。音乐方面的资料除国会图书馆和东洋文库这两所国家级的综合图书馆之外,主要保存在东京艺术大学音乐学部图书馆、国立音乐大学图书馆和上野大学音乐资料室这三处。你提到的近代中国留日学习音乐学生名册是我在东京艺术大学音乐学部资料室保存的《东京音乐学校一览》中查到的,从日本输往中国的各类乐器的数量等资料则是以当时的日本杂志《音乐界》的文章《清国的输入乐器》作为主要根据。

冯: 近代中日音乐交流的最重要体现就是中日两国新式学校音乐教育的兴起和学校歌曲、学堂乐歌的编创,这些也成为您书中考察与论述的重要内容。上世纪 80 年代以来,有关学堂乐歌的研究,比较重要的成果首先是张静蔚的硕士学位论文《论学堂乐歌》,然后就是您这本书中的相关章节,后来钱仁康先生又出版了《学堂乐歌考源》一书,内容更加丰富而翔实。《中日音乐交流史》一书在一些乐歌的曲调来源与同曲异名的考证方面也提供了大量崭新的资料,其中尤以对中国学堂乐

歌借用日本学校歌曲的考证最为突出。比如《赛船》与《蝴蝶》、《体操(女子用)》与《霞耶云耶》、《惜春归》与《萤之光》、《光复纪念》与《我等中学一年生》、《百花》与《远望》等中日歌曲曲调关系的梳理，填补了这些歌曲考证的空白，进一步充实了学堂乐歌的研究，至今仍是解读这些乐歌的权威资料。能谈谈您找寻日本学校歌曲史料的详细情况吗?

张：我在日本国立音乐大学和东京艺术大学两所音乐大学的图书馆详细查阅了日本明治维新(1867)后出版的各种学校唱歌集，如书上提到的《小学唱歌集》(1880)，《幼儿园唱歌集》(1887)，《明治唱歌》6编(1888—1892)，《中等唱歌集》(1889)，《小学唱歌》6卷(1892—1893)等，还有后来在20世纪初叶由田村虎藏等创作出版的言文一致的歌曲和以泷濂太郎为代表的日本作曲家创作的明治时代的歌曲。日本后来还编辑出版了明治时代歌曲集和日本学校唱歌集等歌曲集，搜集的歌曲很全，而且对歌曲的创作年代和背景资料做了说明，为我的研究工作提供了很大的方便。

罗：陶亚兵在一篇综述文章中对您在中日学校歌曲比较研究方面的成果给予很高的评价。

> **链接8**　陶亚兵《1996年中国近现代音乐史研究综述》：
>
> 张前《日本学校唱歌与中国学堂乐歌的比较研究》，取材丰富，考证严谨，是笔者所见目前对此专题所作研究中最为系统和完善的。①

冯：学堂乐歌对于中国近现代新音乐文化发展的重要意义已是学界常识，但据我了解，它对于清末“诗界革命”以及民国成立后新诗、新文学兴起的意义，却没有得到文史界的关注。这与文史界一般不关注音乐学这个“小学科”的成果有关。您在书中所述学堂乐歌兴起之初，正是日本学校歌曲提倡“言文一致”运动之际，受这个运动的直接影响，中国的学堂乐歌创作从一开始就强调言文一致，即歌词写作应与儿童的语言习惯和接受能力相适应。日本学校歌曲言文一致运动的背景以往我们是不清楚的，这为进一步了解学堂乐歌的特点也具有非常重要的启发意义。您对学堂乐歌歌词与新诗兴起之间的关系有过进一步研究吗?

张：对于学堂乐歌与新诗兴起之间关系我没有研究。这里想补充一点日本学校唱歌言文一致的情况。日本学校唱歌的歌词，开始时多是选自《万叶集》、《古今和歌集》等日本古诗集，即使是新写的歌词也大多采用文言、古风化的语言，很难为少年儿童所接受。进入20世纪之后，音乐家田村虎藏等人开始提倡言文一致，要

---

① 陶亚兵《1996年中国近现代音乐史研究综述》，中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐年鉴》1997卷，文化艺术出版社1999年版，第35页。

求把“言”，即少年儿童日常生活中的语言，与“文”，即形诸于文字的学校歌曲的歌词相结合，使它们统一起来，这就是所谓的“言文一致”。这个运动的另一方面，是要求学校歌曲应当表现少年儿童熟悉的生活，并引起他们的兴趣，为他们所热爱。其结果是大大改变了日本学校唱歌的面貌，使学校唱歌在日本的少年儿童乃至整个日本社会中产生了更大的影响。沈心工等中国学堂乐歌作者，是从1903和1904年间开始学堂乐歌创作的，这时正是日本学校唱歌因言文一致运动而发生重大变化的时候，沈心工、曾志忞等人当时发表的言论表明他们赞成言文一致的主张，而且他们创作的学堂乐歌歌词也在力行这个方针，特别是沈心工创作的《体操—兵操》、《赛船》、《小兵队》等可以说是言文一致歌词的杰出代表。

冯：学堂乐歌的编创基本是“选曲填词”模式，曲调来源主要是日本和欧美的学校歌曲、军歌、流行歌谣和宗教音乐，用中国传统音乐曲调填词的作品只有很少一部分，这从您和钱仁康先生的研究中可以得到确证。《学堂乐歌考源》一书查证了392学堂乐歌的曲调来源，其中以中国传统音乐曲调填词的只有14首。这是个现象，造成这一现象的根本原因是什么？您如何看待这个问题？

张：我在交流史中表明了对这个问题的看法：从总体上看，这类歌曲为数很少，影响也不大。究其原因，可能是当时的学堂乐歌作者以及中、小学校音乐教师受维新思想影响，认为中国的新音乐应当是像日本和西洋那样的新式歌曲，只有那样才能适应时代的要求。此外，他们中的大多数对于中国传统音乐并不熟悉也可能是原因之一。

冯：关于这个问题，学界其实是有不同看法的。有人认为是学堂乐歌创作主体——留日学生们比较系统地学习了西方音乐理论，而对中国传统音乐不甚了解所致；也有人认为是人们音乐审美观念发生变化使然。其实，我倒觉得，造成这一现象的根本原因不在于音乐本身，而是近代以来中国社会从器物到文化层面深入学习西方的大语境所造成的。清末民初，很多新兴资产阶级知识分子乃至维新派知识分子大都认为，中国的精神文明与物质文明一样落后于西方，音乐也是其中一部分。与在日本作为“精神教育”之重要形式的西方音乐相比，有人认为中国传统音乐是“雅乐沦亡，俗乐淫陋”，基本全盘否定了；继而代之的就是“惟西乐哉”的嗟叹与呼声。也就是说，对于当时的资产阶级知识分子而言，西方音乐及其某些体裁样式才是能够启发民智、塑造新民之音乐工具的最佳选择。这应该是学堂乐歌之所以更多选用外来曲调而很少使用中国曲调的主要原因。乐歌作者们学习了西洋乐理并非是造成这一现象的根本原因。而且，他们在西洋音乐方面的修养未必超过对本土传统音乐的了解，比如沈心工，不过在日本逗留了10个月，其间只是短暂在留学生会馆和音乐讲习会听过铃木米次郎的唱歌课和乐理课而已。能否结合您在日本了解的情况，进一步谈谈日本学校歌曲和中国学堂乐歌对待西方音乐的态度和具体实践情况？

张：你以更宽广的学术视野，谈到学堂乐歌之所以很少采用中国传统旋律，“根本原因在于不在于音乐本身，而是近代以来中国社会从器物到文化层面深入学习西方的大语境所造成的”。我对你的这个提法表示赞同，但同时我也认为音乐本身的原因也不应轻视，大语境与小语境是密切相关的。我想补充的一点是，从对中国现代化的影响来说，学习西方固然是一个大的背景，但是在许多方面作为较早走上现代化国家的日本的影响也是不容忽视的，学堂乐歌的产生就是一个明显的例子。在当时的具体历史条件下，学堂乐歌的发祥地不是欧美等西方国家，而是在中国的近邻日本，学堂乐歌采用的旋律大多直接来自日本学校唱歌集，其中很多是日本的创作歌曲，而且影响很大。如著名的学堂乐歌《体操—兵操》、《中国男儿》、《革命军》、《何日醒》等。

冯：审视学堂乐歌的发展历史，从美学上也可以得到许多认识。比如，那一时期人们的音乐观念中，功能美学的色彩还是非常鲜明的，人们首先是把音乐当成了改良社会、塑造新民以救亡图存或社会革命的工具与武器来看待。更多地作为审美对象来对待，则是五四新文化运动美育思潮兴起之后的事情了。您以为呢？

张：你所说的学堂乐歌在美学上的启示，的确是值得进一步思考的问题。你提到的功能美学，的确如你所说“人们首先是把音乐当成了改良社会、塑造新民以救亡图存或社会革命的工具和武器来看待”。不过，这不仅是学堂乐歌，而且也是整个新音乐运动，特别是左翼音乐运动的最基本、最重要的美学特征。至于你所说的把音乐更多地作为审美对象来对待，则与五四新文化运动的美育思潮相关，这是很有见地的。在我看来，这个问题还有它的复杂性，不能绝对化，在功能和审美两种美学观中实际上是我中有你，你中有我。作为音乐艺术，即使是功利性最强的群众歌曲，也并不是没有审美的功能在内的，如果这些歌曲没有美的元素在发挥作用，那就不会有人去唱，而且在历史上也不可能流传下来。因此，我对有人把聂耳等人只称作歌曲作家，而不称为作曲家是很不以为然的。如果细心地去分析，用情地去体验聂耳在他短短三年的创作生涯中写下的30几首歌曲，他的歌曲旋律和音乐结构的创造性，不仅称得上是作曲家，而且可以说是杰出的作曲家和天才的作曲家。写歌曲不是作曲吗？写歌曲的作曲家就不能称为作曲家吗？这种主观设定的作曲家标准是不能令人信服的，也是经不住历史检验的。我所以提到这个问题，也是因为我认为，不能忽略功能美学影响下产生的音乐作品的审美元素和审美价值。

冯：是这样，失却审美原素和审美价值，音乐所可能具有的其它功能也就难以实现了。

张：如果再展开来谈，我认为审视学堂乐歌的发展历史，它的美学意义首先还在于它在中国这块古老的土地上，第一次唱响了一种从未有过的新音乐，这是一种由群体歌唱的、具有新时代风貌的、旋律昂扬、节奏铿锵、形式新颖的新音乐，并由此逐渐改变了国人的音乐审美观念。虽然它在中国新音乐发展史上只是一种滥

觞，一个萌芽，但这新生事物的意义和影响却是值得我们这些后人备加珍惜的。

冯：翻阅清末民初大量的学堂乐歌作品，可以发现，从内容上来看，它们与今天的儿童歌曲或学校歌曲有着很大的不同。今天的儿童歌曲主要是强调美育的作用，歌词的内容也更多地体现了这一点；学堂乐歌作品则在很大程度上反映了成人——乐歌编创者或新兴知识分子、革命者——的社会理想。您如何看待学堂乐歌的社会学意义？

张：你说的有一定的道理，确实有相当一部分学堂乐歌反映的是成人，即乐歌编创者的社会理想。但在我看来也不尽然，有些乐歌还是努力站在少年儿童的立场上，用他们的语言和眼光来表现他们的思想感情，而且做得很好。例如沈心工选曲填词的《体操—兵操》、《赛船》、《竹马》等就是这类富于儿童情趣，适于儿童歌唱的优秀的儿童歌曲。

冯：作为一位音乐美学家，您的史学研究也不时渗透着美学的思考或表现出美学的视角。比如，您在谈到学堂乐歌的一曲多用与曲调的可变性以及歌曲的词曲关系时，即是从音乐美学的角度思考这些问题的。这或许是一种学术思维的习惯或出于专业的敏感，但从历史现象当中见出其深藏于后的历史逻辑与艺术规律，却是运用美学方法的重要意义所在。从历史与美学的角度评价艺术作品，被恩格斯认为是“最高的要求”。在您的音乐学研究中，您是如何运用和体现这一方法原则的？

张：在《中日音乐交流史》中，我只是在个别问题上从美学的视角上作了一点分析，如你所指出的如一曲多用与曲调的可变性以及歌曲的词曲关系，但从整体上说还没有做到史学与美学的结合和交融，距离恩格斯的“最高的要求”相差很远。

冯：正因为您对中国近代音乐史也有过专门的研究，您能从一个音乐美学家的角度谈谈中国近现代音乐史研究中存在的问题或应关注哪些问题吗？

张：这个问题非常专业，我很难回答。搞音乐美学之后的这30多年，我实在是没有时间和精力涉足其他学术领域。搞中日音乐交流史只是作为副业，偶尔为之，平时对中国近现代音乐史的著作和论文也看的很少。如果勉强说一点，那就是近些年我看到一些中青年学者写的博士论文，例如明言的《20世纪中国音乐批评导论》，你的《中国近代音乐思潮研究》，学术视野更加开阔了，并且具有了一种新的理论品格，那就是如居其宏先生说的历史批评与美学批评相结合的品格。史论结合，把美学的和文艺批评的观点和视角引入到史的研究中来，在我看来是大大提升了史学研究的理论层次，这不仅不会损害音乐史学的学科特点，而且会丰富史学研究的学术内涵，是一种很值得提倡的不同学术领域的结合。

冯：从我们聊的这些内容即可比较清晰地看到，史学研究和美学研究是您音乐学研究中的两翼，大量的音乐评论和音乐心理学研究则是您学术研究中的重要支撑。您能谈谈这几种不同的音乐学术实践之间的关系和心得体会吗？

张： 就我的体会来说，不同音乐学科和不同学术领域的结合和互补，起码有两方面的作用和效果值得关注。一个是会开阔本学科研究者的学术视野，丰富本学科研究的学术内涵并有助于本学科学术问题的解决。例如对于音乐美学来说，心理学的介入，对于解决音乐美学问题，特别是与实践主体相关的创作、表演与欣赏中的美学问题提供了极大的帮助，甚至为美学开辟出一条从思辨的、哲学的研究走向实验的、心理的研究的新的路径。美学以及批评学与史学的结合与互补，对于提升史学的理论层次和学术水准也有着不可忽视的作用和效果，前面我已经举过例子。第二，由于不同音乐学科和学术领域的结合和互补，可能出现新的学术增长点，推动新学科的出现与发展，这对于丰富和扩展音乐学术研究领域具有极为重要的作用。例如，当前正在热议的音乐分析学这一新兴学科的建设，就是立足于不同学科和学术领域的的综合与交融，它不仅是传统的音乐分析诸学科，如旋律、和声、复调、配器与曲式的综合，而且还是哲学、美学、史学、艺术学和工艺学之间的交融。正是当代多种新兴学科的发展及其相互之间的结合和交融，成就了音乐分析学以及其他新学科的出现和发展。

冯： 您的体会和概括对我们也深有启发。开阔视野和不断提供新的学术增长点，对于整个音乐学研究领域都具有重要的意义。

因材施教　诲人不倦

罗： 您在中央音乐学院从事音乐美学基础、音乐表演美学、音乐名演赏析、专题研究与学位论文指导等教学工作并获得文化部科教司的“区永熙优秀音乐教育奖”。能否谈谈您在教学中多年形成的教育理念、教学原则与方法？

张： 从 1962 年算起，我从事音乐学的教学工作已经 48 年了，开始带研究生也有 30 多年了，在这几十年的教学中我体会比较深的有这样几点：

第一是要了解自己的学生。对他们的长处和短处，专业、学术上的优势和弱点，他们的为人、品格和能力，甚至是他们的习惯和成长过程，都要有所了解。这样，对学生的教育才能心中有数。

第二是因材施教。了解学生是为了对他们实施教育，因此，因材施教是更为重要的教学原则和方法。我举个例子，我最初带的两个音乐美学研究生是周海宏和邢维凯，他们两个都是非常优秀和难得的好学生，学习成绩突出，思想品质优秀，是非常有培养前途的音乐学人才。在从 1986 到 1989 年的三年硕士研究生教学阶段，我比较关注的是怎样尊重和保护他们的个性，鼓励和发扬他们的学术特长，并把这种关注贯彻到教学的每一个环节。从平时的读书、学习，到学位论文的选题，资料的收集和研究，论文的写作和修改定稿的全过程。他们在三年的学习中进步很大，他们的硕士学位论文，不仅顺利地通过了答辩，而且都很快地在学院的学报

上全文发表，受到学界的重视和好评，邢维凯的论文后来还获得了文化部优秀论文二等奖。然而，研究生只是他们学习的一个阶段，作为他们的导师，我更为关心的是他们今后的发展，他们两人硕士毕业后都留校在音乐美学教研室担任教学工作，因此我又在考虑怎样结合学院教学工作的需要，规划好他们今后的发展方向，话说得重些，是想为他们一生的学术研究规划好方向。经过长时间的观察和了解，我发现他们两人虽然都很出色，但是他俩的个性和特长还是很不一样的。邢维凯的特长是思辩能力强，逻辑性强，写作能力强，他写东西都是经过头脑的周密思考，下笔之后很少需要大的修改；而周海宏的特长则是非常敏捷、聪明，反应快，举一反三的能力强，操作上手能力强。这样我就结合学院教学工作的需要，为邢维凯制定的规划是从事音乐美学的教学和研究，这样可以充分发挥他的思辨能力强和写作能力强的优势，为周海宏制定的规划是开辟一个新的音乐心理学的教学与研究领域，这样可以充分发挥他头脑敏捷，操作上手能力快的优势。若干年下来，证明这个规划的方向非常适合两人的发展，取得了明显的效果。现在他们都是各自专业的教授和博士生导师，他们的个性和学术专长得到了比较充分的发挥。

罗：周海宏在文章中，具体谈到您为他的专业发展如何进行分析和定位的。

链接 9 周海宏《我的导师张前》：

张前老师指导我们不久，就从学科发展的长远考虑，从各自的特点出发，为我俩的专业方向进行了分析与定位。有一天他非常认真地把我找去，很慎重地与我谈了他建议我转专业发展方向的设想：他一直认为应该在中国建立音乐心理学专业，作为我国音乐心理学学科的开拓者与奠基人，他希望我能够将自己的专业方向转向音乐心理学专业，而让邢维凯继续在美学方向发展。当时出于对心理学的兴趣，出于对张前老师的尊重与信任，也没有想太多就答应了。不想就此确定了自己一生事业追求的方向。

确定了音乐心理学专业方向后，张前老师告诉我，要想真正进入音乐心理学的研究，就必须要与大心理学学科接轨，必须要掌握实证研究方法，必须符合科学心理学的研究范式。他帮我联系了北京师范大学心理学系，在冯忠良教授的研究生班上学习，就是在此期间，我掌握了实证研究的基本概念、基本原则与基本方法，并在对方法论的认识上有了进一步的深化。而这段以教育心理学为主导的学习历程又成为我现在学术研究的另一个侧重点。①

罗：您培养了一批优秀的硕士生、博士生，如周海宏的博士论文获 2001 年全国优秀博士学位论文奖，邢维凯的硕士论文获文化部优秀论文二等奖，谢嘉幸的博

---

① 周海宏《我的导师张前》，《音乐与表演》2010 年第 4 期，第 165 页。

士论文获中国音乐家协会音乐理论批评三等奖和教育部优秀著作三等奖等。在我的印象中，您在指导学生时，既能充分地发挥他们的创造性，给他们表现独特个性的自由，又能把握好高标准的原则，从严要求。您能具体谈谈是如何掌握这两者的辩证关系的？

张：正如前面所说，我的教学原则是既要充分尊重和发挥学生的个性和学术专长，又不是放任自流。学术研究有其自身的规律，学术水准有其客观的标准，在这一点上我是从不放松的。学生论文初稿写出之后，一般总要求他们反复修改和推敲，起码要改三遍，程度差些的学生我还要亲自为他们一遍一遍地修改。

罗：周海宏很详尽地谈到您在这方面的特点。

链接10　周海宏《我的导师张前》：

在张前老师的课上，他一方面特别强调掌握前人的研究文献，要求认真研读原作；同时他还非常强调地要求学生独立思考、勇于提问，不要拘泥于前人的言论；他鼓励学生形成自己的问题，鼓励学生去研究自己发现的问题。在张前老师给我上专业课时，知道的人，是张前老师给我上课，不知道的人，还以为那个夸夸其谈、滔滔不绝的年轻人在讲课！你的正确不正确的观点，成熟与幼稚想法，所有你感受到的、想说的，你都可以毫无顾忌地在导师面前竹筒倒豆子一样一倾而尽；在他面前，你可以不知羞地夸自己，也可以批评任何人的任何观点，甚至可以对导师本人的研究评头品足……而张前老师都会一直带着欣赏的目光倾听，任凭学生自由表达。而他在指出学生问题的时候，则非常小心、谨慎、和蔼甚至是很客气的，总是以商量的口气，用提问的方式让你自己去发现与认识到自己存在的问题。我想，正是在这种包容、鼓励与商讨的氛围中，我和学兄邢维凯的学术锐气得以保全。①

罗：谢嘉幸在给我们的特约稿《于无声处、于无形中——记我的导师张前》一文中，也谈到在您的指导下撰写博士论文的深切体会。

链接11　谢嘉幸《于无声处、于无形中——记我的导师张前》：

坦率地说，兴趣广泛，人生阅历比较丰富，看问题比较敏锐深刻，有很强的发散性思维，这些都是我的优点。然而，如何架构一个跨度很大的论文，需要有很强的逻辑能力，这却是我的不足之处。每次回课，张老师都要对我的“侃侃而谈”进行逻辑的“严厉敲打”，这不仅成就了我的论文，也为我以后的治学奠定了很好的基础。正是这种感觉，使我在博士论文的后记中写下了这样一

① 周海宏《我的导师张前》，《音乐与表演》2010 年第 4 期，第 163 页。

段话：

我知道没有导师张前先生高度的热情和严谨的治学态度，慈祥且严肃认真，和蔼却不依不饶，依我那天马行空独来独往的发散性思维，这篇论文绝对不会是今天的这个样子。①

罗：据我的了解您对学生是兼有严师和慈父的双重身份。让我至今仍记忆犹新的一幕，是在周海宏博士论文答辩时。伶牙俐齿的周海宏把答辩委员会教授们提出的问题，以不可阻挡的气势一一驳回，态度有些得意忘形时，您在后排拼命地挥手大喊："海宏，海宏！"示意让他谦虚些，那种为孩子着急的父爱溢于言表。您是如何把这两种截然相反的角色统一起来的？

张：确有其事，我也清楚地记得周海宏博士论文答辩的情景，那场答辩已经在音乐学院的许多学生中成为话题。我作为周海宏的导师，当时一方面为自己的学生全神投入、快速敏捷、从容自如的答辩感到兴奋甚至有些得意，但另一方面，我也感觉到周海宏当时是越来越激动，有些忘情了，把答辩会当成"为真理而斗争"的战场了，为了申辩自己的观点，以至他不能冷静地听完评委的提问和评议就抢话，这时我的得意心情被一扫而光，真的开始坐不住了，于是大声喊叫要周海宏一定要听完评委的提问再说话，否则，他将把评委老师们置于何地！一般说来，我平时对学生是很温和的，也是有耐心的，但是对他们的问题和错误却从不苟且，对我来说，这两种角色的转换是自然而然的。

罗：周海宏的文章也谈及您为他的博士论文付出的心血。

链接 12 周海宏《我的导师张前》：

我的博士论文让张前老师费尽了心血！当时，我写完博士论文的第一、二章后，认为该说的道理已经都有了，后面的第三、四两章没有什么可说的话了。而张前老师则认为，这篇论文真正要深入展开讨论的，恰恰是第三、四两章，并且具体要求在某些环节的论述上"要出经典论述"；而第二章则仅仅是理论基础，是为了第三、四章解决问题、回答问题的理论准备。在博士论文最后完成时，我才觉得张前老师的判断与指导是多么的英明。博士论文正式出版时，我要求出版社在扉页上印上"献给我的恩师张前教授"，以感谢他多年对我的培养、关怀，也感谢他在这篇论文上付出的心血。我的博士论文后来获得了教育部全国优秀博士论文奖。由于答辩时间的要求，这篇论文当时是通改了三稿就定稿了，但是张前老师说，要是再改七、八稿就好了。我心里非常清楚，这篇

---

① 谢嘉幸《于无声处、于无形中——记我的导师张前》(特约稿，未刊)，谢嘉幸 2010 年 10 月 23 日发给罗小平、冯长春的电子邮件。

论文虽然获了大奖,但距他的要求还相差很远。由此能够看出张前老师的教学是多么严格!①

罗:您在中央音乐学院的教学涉及三种不同类型的授课任务,指导博士、硕士生的毕业论文;音乐学系的音乐美学、音乐心理学等课程;其它表演系学生的音乐表演美学课等,这三方面您都获得重大的奖项,能讲讲您是如何成功地把握它们的教学规律的吗?

张:如你所说,我在中央音乐学院担任教学工作的35年(自1975年文革结束算起)里,主要担负着三方面的教学任务。第一方面是指导博士生和硕士生的学位论文写作。到2010年止,已有5名音乐美学和音乐心理学博士生毕业,他们是周海宏(1999)、谢嘉幸(2004)、蒋存梅(2007)、雷美琴(2009)、汪涛(2010)。此前曾指导音乐美学硕士生3名:邢维凯(1993)、周海宏(1993)、冯效刚(1999)。还曾指导17名音乐表演专业硕士学位论文写作并获得通过:郑颜文(2000)、谢天(2005)、刘彤(2005)、冯国栋(2006)、刘音璇(2006)、陈梦莹(2006)、吴艳彧(2007)、王憬(2007)、陆薇(2007)、唐俊(2007)、石垒(2009)、张瑶(2009)、王玮(2009)、龚璇(2009)、陈思宜(2009)、宿慧(2010)、吕韵(2010)。此外,还曾指导外地教师与研究人员来院进修:石蔚(1998)、陆小玲(1999)、汪敏(2001)、陈卓华(2006)。关于指导音乐美学专业博士生以及硕士生的体会,前面已经谈过,这里补充谈一点指导音乐表演专业硕士学位论文的感受。一般来说,学习音乐表演的硕士研究生文化水平和写作能力大多较差,他们基本上没有受过论文写作的训练,对论文选题、拟订写作提纲,以及论文写作的学术规范等都不甚了了,基本上是初次接触,所以指导这些学生的论文写作是相当吃力的。正因为这样,许多搞音乐表演教学的教师不愿意涉足这方面的教学,有人就找音乐学方面的教师代替他们指导学生的论文写作。这些学音乐表演的研究生,有少数人领悟能力好些,大体上能把自己的想法写成文章,而更多的人写作能力很差,有的甚至连不成句子。对于这些学生只能拿出耐心来,一点一点地给他们说,一步一步地引导他们。尽管他们动起笔来很困难,但还是要尽可能地让他们自己动手,让他们把论文写作当作一个学习和锻炼的过程,千万不能越俎代庖,代替他们写作。当然,对于程度太差的学生,在最后完稿阶段,还是要给他们一些具体的帮助,使他们尽可能地把论文写得完整些,通过论文答辩这一关,否则毕不了业也不行。在我看来,对于表演系科的教师来说,如果有的确实在指导论文写作上有困难,请搞音乐学的教师给以帮助是必要的,但问题在于不能完全撒手不管,特别是因为搞音乐表演的研究生的论文选题,大多和他们的音乐表演学习和表演曲目密切相关,所以专业教师和音乐学教师配合起来,商量着

---

① 周海宏《我的导师张前》,《音乐与表演》2010年第4期,第164页。

做可能对学生的论文写作更有帮助。当然，有些教音乐表演的教师有能力单独指导学生的论文写作那就更好。

罗：我也指导过表演专业研究生的论文，完全理解您的艰辛，比起您对学生这种诲人不倦的耐心和爱心，我就非常惭愧了。

张：第二方面的教学工作是为音乐学专业的学生开设音乐美学以及音乐心理学的大课。已经出版的两种教材《音乐美学基础》和《音乐美学教程》就是我和教研室同仁在为中央音乐学院音乐学专业本科生以及进修生讲授大课的基础上编写的。《音乐美学基础》与王次炤合作，曾获文化部史论教材二等奖，《音乐美学教程》为音乐美学教研室集体编写，获得北京市高等院校精品教材奖。中央音乐学院的音乐学硕士和博士学习阶段，还开设有《音乐学的历史和现状》(其中包括音乐美学的研究历史和现状)，《音乐学文献选读》(其中包括音乐美学文献选读)。

第三方面的教学工作是为全院各音乐表演系科(包括本科生和研究生)开设的《音乐表演美学》和《音乐名演赏析》两门课。我是从 1987 年开始讲这两门课的。课程的创意和内容都是根据我自己对音乐表演艺术的长期观察和研究总结而成的，2004 年出版的《音乐表演艺术论稿》基本反映了这两门课的大体面貌。《音乐表演美学》课件在 2008 年和 2010 年先后获得北京市和教育部高等院校精品教材奖。

以上三个方面是我从事音乐美学教学与研究工作的基本情况。

多学科的开拓者

罗：您在音乐美学、音乐心理学、中日音乐文化交流的研究与实践上都有突出的研究成果。在音乐美学基础理论建构的同时，您又特别关注音乐表演美学的研究，同样出版了很有价值的专著。您的研究具有开拓性、纲领性的特点，无论是在音乐心理学方面的开拓性研究，还是在音乐美学基础理论上开创性的探索，在音乐表演学方面的开山之作，从观点到逻辑发展的结构，都为后续研究提供了参照的模式，引用的典范。在重读您的诸多著作时，尤其让我们感到敬佩的是，您的纲领性的研究为后续研究者提供了许多学术生长点和发展空间，指明了后学的前进方向和路径，体现出一种大家的风范。您的成果体现了美学与心理学的交融与互动，逻辑与实证的统一，历史感与辩证思维之结合等研究特色。兼收并蓄的心态与朴实、平和、简约的文风让您的著作读来亲切动人，如朋友之倾谈。

您在音乐心理学和音乐美学上的开拓性研究，依托的积累和参照是什么？

张：我想，从事音乐美学和音乐心理学研究依托的积累和参照主要来自两个方面：一方面是在北大期间比较系统地学习了美学和文艺学，我们跟吕德申老师学习了马克思主义经典文艺论著，跟杨辛、李醒尘老师学习了美学概论，参加了蔡

仪先生美学研究生班的学习与研讨，走访了美学大家朱光潜、宗白华、听了李泽厚先生的讲座；此外我还认真自修了曹日昌先生的普通心理学和前苏联捷普洛夫的心理学，还有形式逻辑。在学习大美学和普通心理学、掌握其基本理论和观点的同时，我们开始对一些音乐理论问题进行思考，如音乐艺术的特性，音乐和现实生活的关系，音乐的功能和作用以及音乐的起源等等，并逐渐意识到这些问题的研究和解决需要一个新的音乐学科来统筹，那就是音乐美学。

冯：尽管现在学科的分划似乎有了更为具体的阈限，比如音乐心理学、音乐美学、文艺美学、文艺心理学和普通美学等等，其实这些学科之间的关系却是很难自足的，彼此之间的互相依赖和支持恰恰成为各个学科发展的基础。远的不说，您和罗老师的音乐美学与音乐心理学研究就很生动地说明了这一点。

张：是这样。另一方面的依托和参照是对国外音乐美学研究成果的翻译和介绍。一开始，我们对音乐美学是怎样的一门学问，对它的研究对象和内容了解得并不是很清楚，此前我们接触到的只是苏联的音乐美学，如克列姆辽夫的《音乐美学概论》，万斯洛夫的《论现实在音乐中的反映》。为了全面了解当今世界对音乐美学的研究现状，使我们的研究从一开始就能和国际接上轨，我们做的第一件事就是，系统翻译国外权威音乐百科词典中的音乐美学条目。在这项工作中，我们得到了掌握各种外语的音乐学同行的热情支持，廖乃雄翻译了西德摩塞尔《音乐百科辞典》，西德 1976 年第 12 版《里曼音乐百科辞典》的音乐美学条目，俞人豪翻译了西德 1961 年版音乐百科辞典《音乐的历史与现状》的音乐美学条目，叶琼芳翻译了美国 1956 年版《国际音乐与音乐家百科全书》、英国 1980 年版《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》音乐美学条目，张洪岛先生为何乾三翻译的美国 1972 年版《哈佛音乐辞典》的音乐美学条目做了校正，金文达先生为我翻译的日本《标准音乐辞典》、《新音乐辞典》的音乐美学条目译稿做了校正。

罗：近几年你们都一直在进行翻译国外音乐美学经典名作的工作。

张：是呀，翻译国外音乐美学著作是我们一直关注和紧抓不放的工作：杨洸翻译了波兰美学大家茵加尔顿的重要美学著作《论音乐作品的同一性》，翻译并出版了苏、保合著的音乐美学著作；叶琼芳翻译了心理美学《贝多芬第九交响曲的创作过程》；何乾三翻译出版了美国当代著名音乐美学家迈耶的《音乐的情感与意义》；于润洋翻译出版了波兰著名音乐学家丽莎的《论音乐的特殊性》和《音乐美学新稿》；我翻译并出版了日本音乐美学家野村良雄的《改订音乐美学》和渡边護的《音乐美的构成》等。这项工作一直持续到现在，最近几年于润洋先生和我主编了《20世纪西方音乐学名著译丛》，其中包括几部音乐美学的名著，如卡尔·达尔豪斯著《古典和浪漫主义时期的音乐美学》（尹耀勤译），斯蒂芬·戴维斯著《音乐的意义与表现》（宋瑾、柯杨等译），彼得·基维著《纯音乐：音乐体验的哲学思考》（徐红媛、王少明、刘天石译），恩里科·福比尼著《西方音乐美学史》（修子建译）等。这些翻

译著作的出版对于我们借鉴与吸收国外音乐美学研究成果，与国外音乐美学同行保持同步，对发展和建设我们自己的音乐美学都起到了很好的作用，成为我们建设音乐美学学科的重要依托和参照。

罗：您刚才从个人的发展谈到学科建设的依托和参照，可见在您心目中这两者是相互促进的。您在研究中又是如何达到美学与心理学的交融和互动的？

张：美学大家李泽厚先生在他的美学研究中比较强调心理学美学的重要意义，强调人的主体在美学研究中的突出地位，在他看来近代美学最重要的特点是从哲学思辩的美学逐渐走向心理美学，并在美学研究中占据主导地位。这个观点在音乐美学研究中也得到了印证。在我们翻译的音乐美学条目里，有的就明确提出美学是哲学、心理学和社会学等方面的学问。认为仅是思辩意义上的哲学的立足点，或者只是心理学的、社会学的、科学的立足点，都不能说是全面的。著名音乐美学家卓菲亚·丽莎在她的《论音乐的特殊性》一书里，把音乐美学和心理学的研究结合起来的地方随处可见。在当代西方产生重大影响的L·迈尔的《音乐的情感和意义》也是一部从心理学的角度研究音乐美学问题的著作。由此可以看出心理学在美学研究中占有的重要位置，从心理学角度的切入，即从音乐行为的主体——人的心理研究切入，对于美学问题的解决具有举足轻重的作用。从我学习和研究音乐美学开始，我所关注的重点就是如何从心理学的角度切入的音乐美学研究。如同我在《音乐欣赏、表演与创作心理分析》一书的后记中所说："自1978年中央音乐学院成立音乐美学教学集体以来，根据教学的分工，我侧重于音乐美学基本理论的研究与教学。为了适应现代美学从思辩的、哲学的研究，走向经验的、心理的研究这一发展趋势，我把美学与心理学的结合作为我的音乐美学教学与研究的基本立足点，力图把心理学的研究成果吸收到音乐美学研究中来。我选择的切入点首先是对音乐欣赏心理进行研究，写出《音乐欣赏心理分析》，而后又扩展到对音乐创作心理与音乐表演心理问题的研究。"

冯：您把形而上和形而下的东西结合起来、打通了。

罗：有了这种结合，看美学的著述也不会觉得那么抽象，与音乐实践相关，大家就会感兴趣得多。

张：对！就是普通的音乐听众和学生，也可以通过《音乐欣赏心理分析》这本小册子了解如何欣赏音乐，更加热爱音乐。这也是我当时写这本册子的动机。后来，一些师范院校的青年教师也受到这本书的影响，按照这个思路来讲音乐欣赏课。

冯：这本书的影响很大，新中国的第一本有关音乐心理学的专著。我上大学的时候就看过。

罗：我们在这方面的后续研究也是跟着您的路子走的，而且张老师的研究思路跟国外的研究还不太一样，吸取了我们中国传统文化的形、神、意的观念，有自己

的特点。

张：当然，心理学是一门以现代实验科学为基本特征的学科，从大的学科分类上它属于自然科学，而非人文社会科学，然而它的某些分支又与人文社会科学有着极为紧密的关系，如艺术心理学，就理应属于人文社会科学，与美学、艺术学有着千丝万缕的联系。从研究方法上说，由于当今实验科学的发展水平还远远没有达到可以用实验和量化的方法来说明和验证极其复杂而微妙的艺术创造心理活动的程度，因此经验分析的方法，也还是艺术心理学所采用的主要方法之一，并且能够在一定程度上说明相关的问题。

罗：很赞同您对心理学方法的分析。您在音乐美学和音乐心理学这两方面研究的交融，形而上与形而下、理论与实践的互动形成鲜明的研究特色。谢嘉幸在给我们的特约稿中也非常强调这一点。

链接 13 谢嘉幸《于无声处，于无形中——记我的导师张前》：

大音希声，大象无形，张老师对我更为深层次的影响，则来自学术观点上的默契。多年来，张老师对"理论联系实践"的执着，在音乐美学圈内是众所周知的，他之所以愿意去闯音乐表演美学这个在美学圈内还少有人问津的领域，正是出于对这一理念的执着，而这也是我对张老师"情有独钟"之处。①

冯：在多学科研究的平台上，无论是研究哪一方面的问题，您的文风都是朴实、平和的，语言运用简约、明晰、准确。您的学生的论文亦没有故弄玄虚者。其实语言表达的风格与思维方式相关，您认为文风应如何培养？

张：对于文风问题，诚如你所指出的，我要求自己写的东西尽可能地朴实易解与简约明晰，我对学生的要求也是这样。我认为文风的培养很重要，应该成为音乐学教学的一项内容。我的体会是：

第一，要使学生明确：你不是为自己写作，不是在自说自唱，而是在为读者写作，因此一定要使你写的文章能让你的读者读得懂，明白你要告诉他的东西，或是知识或是感受和思想，在这个基础上再去讲究如何写的精彩，写的巧妙，写的吸引人，写的感动人，也就是讲究文采。

第二，写文章，写论文，都要言之有物，确有心得和感受。这就要求学生要培养自己对音乐、对生活的关心和热情，培养学生对事物和问题的思考和钻研的习惯。否则，怎么会有自己的心得和感受呢？

第三，写文章要条理分明、有逻辑性，文字要朴实、简练，语句要通顺、流畅，标

① 谢嘉幸《于无声处，于无形中——记我的导师张前》（特约稿，未刊），谢嘉幸于 2010 年 10 月 23 日发给罗小平、冯长春的电子邮件。

点符号也要讲究、清清楚楚，使读者读起来通晓、畅达、明白、易懂，不要故弄玄虚、玩弄辞藻，在概念上兜圈子，写些谁也读不懂的东西。

第四，文风和人的修养和作风的关系很大，培养好的文风要和培养人的修养和作风联系起来。使学生在学会写文章的同时学会如何做人，如何理解人，如何与人沟通。

罗：对呀，这样就不会像昨天于润洋老师说的"浅入深出"，而是"深入浅出"了。

冯：昨天说了"深入浅出"、"浅入深出"、"浅入浅出"、"深入深出"好几种类型。

张：所以我追求的表达方式是不管它的内容有多深，但是希望在表述上能够浅出，希望大家能够理解、能接受、能有兴趣、能看得懂。

罗：文如其人，从文风上我们既可以感受到您为人的平实、谦和，又可以从您的语言的准确性中，捕捉到您思维的敏锐性。周海宏在《我的导师张前》一文中，对您这种理论思维的敏锐性和感悟力钦佩不已。

链接 14 周海宏《我的导师张前》：

张前老师的思维之清晰，对概念使用的准确性之敏感，对逻辑的层次性，陈述的主次轻重的要求之高，对学术观点价值的判断之准确是令学生觉得"恐怖"的！张前老师的思维清晰，不仅仅表现在他对模糊的概念、混乱的逻辑、言之无物的语言有着天然的抗拒，我甚至还觉得，他常常是在直觉的层面上，像听音乐一样感受你的行文是否流畅、层次是否分明、主次是否得当、主题是否鲜明、论据是否充分、语辞是否达义。慢慢的，我接受了这样的现实：不要指望哪个你自己都能感到的问题在他那里会逃脱！在他那里，自己仅能隐隐感觉到的问题，会被剥离得清晰而鲜明，而这恰恰是去解决这个问题的前提。在我跟随张前老师学习的后期，我逐渐形成了一个概念：张前老师说你有问题，你就一定有问题！也许你现在还不知道，但是只要你沿着他指出问题的方向去深入思考，就会发现他说的问题！①

罗：您为人不仅谦和，还非常善良，我记得您的座右铭中有一条是与人为善。在谈到您最欣赏的人性品质是善解人意、爱心。最不能容忍的人性弱点是恃强凌弱和没有公德。从前面谈到的教学情况来看，您指导了很多表演专业研究生的毕业论文。对他们几乎是来者不拒。我们都深知表演专业的学生演奏水平高，但理论基础差，指导他们写学术论文是件费力不讨好的事。

张：这两三年我基本上都没写东西了，都是围着学生转。对学生基本是有求必应。音乐表演系的研究生找我的比较多，2009 年就接了 5 个研究生，搞了 5 篇论

① 周海宏《我的导师张前》，《音乐与表演》2010 年第 4 期，第 164 页。

文。太难弄了，基础太差了，有的态度还不认真。

罗：我记得您谈到什么是幸福时，认为“幸福是被人善待，它来自人与人之间的关系。当你对他人满怀善意，而又从他人那里获得友善的回报，感受到人际关系中的温暖和情意，感受到人与人之间的亲情、友情和爱情，这种幸福是任何感官享受所无法比拟的。”而您觉得人生中最宝贵的是健康和友情。您的大度与宽容也是令学生非常感动的。王红梅的文章就谈到邢维凯的感慨。

链接 15 王红梅《默默耕耘的开拓者——记著名音乐学家、音乐教育家张前》：

邢维凯认为：“张前先生给我最大的影响，其一是宽容。……我和周海宏恰恰是思维比较活跃的学生，有时难免会有一些不成熟、不稳妥的想法，对此，张前先生给予我们的并不是打击与扼杀，而是更多的保护、支持、还有尊重。同时对于某些不成熟、不稳妥的地方，加以正确的引导，使之完善化。”①

罗：从前面谈到的学日语的过程和学术人生的经历，我们还发现您具有外柔内刚的个性，是外在的平和与内在坚韧的完美统一。在王红梅的采访中您就提到学习上锲而不舍的努力是成功的一个因素。

张：是呀，喜欢学习，喜欢接触新鲜事物已经是我多年来形成的一个癖性。

罗：在和您的接触中，我们觉得您的人生充满美感。那么，从审美的角度来说，令您最愉悦的事情是什么？您最喜欢的文艺名作是什么？最不能忘怀、流连忘返的景色和人文景观是何处？

张：最令我愉悦的事情是能够读到启迪心灵、增长智慧的好书，能够欣赏到令我动情、高超美妙的艺术，还有就是步人风景宜人、美丽如画的大自然的那一刻！我最喜欢的文艺精品是齐白石的花鸟鱼虫、吴冠中的水彩画；杜甫、李白、白居易的诗；黄庭坚、郑板桥、赵朴初的字；罗丹的雕塑；列宾、列维坦的油画。最使我不能忘怀、流连忘返的是大小三峡、桂林山水、海南椰林、威尼斯水城、德奥小镇等景观。

罗：谢谢您的赐教，谢谢您为我们展现了丰富的学术人生与审美人生。

张：谢谢你们的访问。

---

① 王红梅《默默耕耘的开拓者——记著名音乐学家、音乐教育家张前》，《乐府新声》1998 年第 3 期，第 26—28 页。

第四章
无穷的探索者——茅原



茅原：1928 年生，山东济南人，早年毕业于山东大学艺术系、中央音乐学院苏联专家班。现任南京艺术学院教授、博士生导师，享受国务院政府特殊津贴。兼任东南大学等多所大学客座教授。系中国音协会员、中国音乐美学会会员，《美学与艺术学研究》编委，江苏评论家协会及大学生素质教育委员会顾问。出版论著有《未完成音乐美学》、《中外名曲赏析》、《寸草集》、《铺路石》、《曲式与作品分析》等。其传记收入《中国专家大辞典》、英国剑桥传记学会《有成就的国际知名人士》等。

茅原先生的研究涉及领域广泛，具有多学科交融的卓见，既有哲学的高度，又有技术分析的深度，他以开放的心态不断吸取新的理论和知识，不断思考与探索新的问题，他的座右铭是“倘能生存，则仍要学习”。

访谈时间：2010 年 5 月 12 日上午

访谈地点：南京茅原先生寓所

儒家传统文化的幼学

罗小平(以下简称罗)：茅原先生您好，很荣幸有机会到南京向您请教。您是山东济南人，山东醇厚的传统文化积淀对您童年的成长有什么影响？

茅原(以下简称茅)：我出生在济南。在我就读小学之前，家中请了一位安老师，教我们兄弟姐妹八人学古汉语，那是我的识字阶段。1934 年我在济南市立第一实验小学读书。1937 年济南沦陷，我的父母拒绝我们返校。聘请了曾任孔府教师的詹澄秋先生和他的父亲詹梅屏担任我们的家庭教师。老詹先生教我们《古文观止》，小詹先生教我们《诗经》和唐诗。两年后，仍无战争结束的迹象，我们只好又到私立泺源小学就读，记得校内曾开设《论语》课。这就是我幼年阶段接受的中国传统文化教育，家庭私塾式的儒家教育对我的一生都有深刻影响。

罗：茅先生的家学渊源深厚，令您从小就有中国传统文化的积淀。您的父亲是国学大师章炳麟的学生，您的母亲是古琴家，儿时家中是否充满了琴声、诗韵此起彼伏的雅趣？

茅：我父亲是学文字学的，他并没有教我们文字学。他对章炳麟“一目十行”的解释，给我留下深刻印象。所谓“一目十行”，只是因为章先生书读得多，他在看人家的文章时，只要慢慢翻阅一遍，就知道这些东西来源于什么人、什么书中的什么观点。我的“以读书补拙”的思想可能与这些童年记忆有关。母亲对我的影响更为重要，我最早会唱的古琴曲是《平沙落雁》，我会唱的第一段京剧就是“苏三离了洪洞县”都是从母亲那里听来的。我是从“游戏”中学会箫、扬琴和口琴的。家中的老唱片很多，从谭鑫培、余叔岩等人的京剧到《渔光曲》、广东音乐、《大军进行曲》等，是母亲带着我们接触这些东西的。

冯长春(以下称冯)：您的母亲是山东人吧？刚才我们在书房看到的那张弹古琴的照片，是不是她？她是诸城琴派的弟子吗？

茅：我母亲生在山东，祖籍是南京。我的祖籍是浙江绍兴，来到山东已经有五代了。母亲是跟詹澄秋先生学琴的。詹澄秋先生是诸城派的传人，诸城派的创始人是王露，他是王露最得意的弟子。后来我儿子跟我母亲学了古琴。

罗：家中几代人都与诸城琴派有关系，难怪您对古琴艺术既有感性的体验又有理性的思考。刚才您谈到孩童时，从“游戏”中学会箫、扬琴和口琴的，这对当今的儿童音乐教育很有参考价值，能具体谈谈吗？

茅：家中原来有些乐器，放在那里没人玩，我和二哥就弹着玩。我选了扬琴，箫和口琴，我二哥选了京胡和三弦，没有人指导，我们弹着弹着，自然就学会了。晚上我们还常在院子里奏乐娱乐呢。

冯：您在中小学的时有没有经常参加什么音乐活动？

茅：上小学时，我就常和家人、朋友们一起演奏广东音乐等民间乐曲。我们曾多次举办家庭音乐会，詹澄秋老师也来参加。我们在学校也演出过。

冯：应该说，少儿时期的音乐启蒙和音乐活动为您后来成为一名音乐学家作了一个良好的铺垫。

辅仁中学的爱国青年

罗： 看得出童年的音乐实践，对您后来从事作曲和音乐学研究产生了积极的影响。后来您离开家，专程到北京的教会学校——辅仁中学就读，这所学校有什么特色吸引您从山东到北京学习？教会学校的宗教氛围和音乐对您有影响吗？

茅： 在抗战的八年里，一般学校均受日军严密监控。英美等国的教会学校也被日军收编为市立学校。辅仁是德国教会学校，属德意日轴心国势力范围，日军不进入，校门外一片恐怖，校门内比较自由，这就是学生们普遍愿到辅仁读书的首要原因。再则辅仁中学是辅仁大学的附属中学，教学质量高，特别重视英语，个别学生说英语比说汉语还流利。音乐教师是一位法国留学生，教五线谱、视唱练耳和"至圣之夜"、"老黑奴"之类的外国歌曲。辅仁对我的影响主要是在英语和汉语方面。那时，我的志愿是想当文学家。

罗： 您是在抗日战争的烽火中成长的，抗战歌曲的音调是您心中呼喊的声音，这段经历对您一生有什么影响？

茅： 这段历史我永生难忘。现实生活使我懂得了，国家贫弱，我们就得受欺侮的道理。这对于我树立"富国强兵"的思想是一种强大的动力。亡国奴的悲惨生活，给我们留下了刻骨铭心的伤痛。

冯： 我记得丰子恺在一篇文章里面写到：他在全国各地流亡的时候，不管是在城市还是在乡村，不管是遇到老人、小孩还是青年人，都可以听到他们高唱"起来，起来……"的歌声。全民抗战、同仇敌忾呀。

茅： 当时，聂耳的《义勇军进行曲》到处传唱，抗日歌曲唱出了我们的心声。"国家兴亡，匹夫有责"的思想深入人心。在初中一年级时，就有一位表兄秦鹤礼到后方抗战去了。初中二年级时，我曾与另一表兄秦鹤智策划，也要到大后方去参加抗日。不料被他的家长发现，我被拦住了，他一个人到后方当了两年矿工。

冯： 如果当年您参加抗战去了，后来的生活就是另外一种人生了。

茅： 是啊。

就读苏联专家班

罗： 可以想象茅先生年轻时也是个热血青年，满怀报国之志。解放后，您进入山东省人民文工团，后随团入山大艺术系学习，并于 1952 年留在华东艺术专科学校任教。能谈谈您进入山东大学的学习情况吗？

茅： 进山东大学时，许多人都到中文系去了，我申请到中文系，未获批准。按

领导的分配我必须学习作曲。时任山东省文联秘书长的陶钝同志还劝过我，他说："学音乐是好事，你将来的文学作品将会有浓厚的音乐气息。"事实上我却在这条路上走到底了。这也并不遗憾，文学之路对我来说也是一个未知数。普利高津说得对，在历史发展的"分岔"(有几条路可供选择的)阶段，做出什么选择，看似偶然，但是，一旦你向着目标迈出一步，偶然性就转化为必然性了，你就再也不可能重新选择了。我的一生正是这样走过来的。

冯：您刚才提到少年时的志愿是当文学家，您喜欢文学。在进文工团前，已发表过一些短篇小说。能谈谈您当时写的短篇小说都是什么内容的吗?

茅：我原来读的是中文系。在报纸副刊上发表的《明天》，是写一个矿工的盲人母亲，每天倚门望儿归来。她等呵等呵，一个明天、一个明天地过去了，儿子还未归来。母亲一直抱有希望："也许明天儿子就能回来"。实际上儿子已在矿难事故中死去，永远也不能归来了。在《长城》月刊上发表的《海怪》，写一个绰号叫"海怪"的游泳能手，他代母报仇，杀死了他的父亲——因为他的父亲就是杀死他母亲的凶手。另一篇在《长城》发表的《鬼婚》，写一个富家子弟已经病重，还要娶妻"冲喜"，他死于结婚前夕，他家却仗势逼迫新娘与死人结婚。后来，死人的父亲假冒"鬼魂"霸占了新娘，死人的母亲却蛮横地责问新娘！受迫害的新娘被逼疯了，用金属的蜡烛签将恶婆婆扎死，引发大火，在火光中被害者与害人者同归于尽。

冯：从您的介绍可以大致了解到，您的小说大多是以文学的手法对社会现实和封建礼教等的批判，从中可以看出您当年作为文学青年的激情与批判精神。您的人生经历非常丰富，以后还会再写小说吗?

茅：今后恐怕没有时间再写小说了。

罗：1956年在中央音乐学院专家班的学习，使您掌握了非常坚实的作曲技术理论，接触到大量的西方经典音乐精品。这一阶段的学习对您人生的发展有什么价值?

茅：这是我一生的重要转折点。没有山东大学对我的培养，我就进不了中央音乐学院的门。苏联专家班的学员都是大学教师，我深知自己的水平跟不上学习的要求，只有每天夜里两三点钟才睡，早上五点钟就起床，抓紧时间补课。专家课程之外，我还在姚锦新先生班上学习曲式与作品分析，在兰玉崧先生班上学习中国古代音乐史，在廖辅叔先生班上学习德语。这是一个新的开端，1958年返校后，我每48小时才睡8小时，一面全力投入工作，一面消化学过的东西(我称之为"反刍")继续"充电"，直到1962年我病倒为止。我理所应当地感谢祖国与母校对我的培养。

冯：在专家班学习时，您与赵宋光先生是同学，记得当时有什么特别难忘或有趣的事情吗?

茅：印象最深的是，宋光同志当时有两个天才发明。他的六线谱(大谱表的上一加线和下一加线都是C，降低了视唱技术难度)遇到了习惯势力的反对。他

的黑白键相间的新式钢琴明明有利于缩短钢琴学习时间(十二个不同的大小音阶的指法可以简约为两种指法),竟也受到了“批判”。批判者说:你就知道“你那个钢琴”,满脑子“崇拜西洋”! 从可笑方面说,是历史趣闻,严肃地说,则是历史悲剧!

冯: 赵先生在接受我们的访谈时也提到了他的这两个发明。很遗憾这些发明未能很好地得到推广应用。我没有见过你们提到的这种新式钢琴,希望有机会看一看。

罗: 专家班学习结束后,您回到华东艺术专科学校,不久就担任了作曲教研组副组长。1958 年您又有另一个机缘参加了中国戏曲学院和中国音协举办的“戏曲音乐研究班”,由马可担任班主任亲自执教。您在这阶段学习和研究中,又有什么深切的体会和感受?

茅: 我在 1958 年暑假返校时,学校已迁往南京。恰逢中央戏曲学院来举办“戏曲音乐研究班”,以南京为起点,经无锡、苏州、杭州再回南京结束。边看戏、边讨论,为时约两个月。其间和马可同志接触较多,受益匪浅。他使我懂得了,理论研究就是要回答实践中提出的问题,在理论中确实有基本理论和应用理论之分,绝不可轻视基本理论。但是,理论与实践相结合,应该成为我们的思维习惯。这一理念对我一生都有影响。我向他请教,请他谈体会:在创作中他怎么将民族性与时代性结合得那么好? 他说话很实在,大意是:“我就是多背民族民间音乐,背多了,有许多东西好像是忘记了,其实,并不会真正忘记。在创作时,它会自动出来帮你的忙。写出来的东西,又像这个,又像那个,又不像这个,又不像那个,这就是我自己的了。”这对我关注心理学是有重要启示意义的。

罗: 我感觉这两个阶段的学习,使您打开了视域,在知识结构上形成了中西音乐文化两极、专业音乐和民间音乐上下纵横的张力。您认为这种张力,对您后来的学术研究有什么意义吗?

茅: 在那个时代,我们的一切行动都是紧紧围绕着工作需要。我读的是作曲专业,毕业后,分配到民间音乐教研组。1952—1956 年间,我的任务是记谱整理民间音乐并开设民间音乐课(民歌、戏曲、说唱)。1954 年我奉命到安徽大别山区采风七个半月,使我终生受益。1956 年学校派我到中央音乐学院改学外国音乐史。1958 年返校后,我除了开中外音乐史、音乐名作、民间音乐课外,还要开曲式与作品分析课。当时也曾觉得,精力分散,可能什么都做不好。我对“综合”与“专业”的关系,是逐渐才有所体会的。二者都有二重性,相互矛盾也相互补充。学习一门新知识,不仅引起量变,同时也引起整体知识结构的质变,有助于融会贯通;但是,一个人精力有限,容易顾此失彼,也可能什么都搞不好。在发展的初级阶段,没有“专业化”,就深不下去;发展到一定阶段,就感到没有综合也不行,没有哪一样东西是孤立存在的。需要视发展的具体情况,处理好“专与能”的关系。

服从分配转入音乐学领域

罗：顺便问一句，在这样的基础上，您当时还有一条路可走，成为专业作曲家，专门从事音乐创作。您为什么选择了理论研究的方向？

茅：那时我们受的就是那种教育，工作需要做什么就做什么。1958 年在中央音乐学院时，学院发动创作运动，我写的歌曲《青年进行曲》被选登在中央音乐学院出版的歌曲集上。还写了一首小提琴曲《大别山之歌》，盛雪教授曾在独奏会上演奏并用作教材。1959 年我校为国庆十周年献礼，集体创作的《雨花台大合唱》，我承担了其中的《就义》和《终曲》两首，总谱留在资料室，文化大革命中被烧毁。以后，我断断续续也有些创作，如弦乐四重奏《红梅赞》、歌曲《玄武湖之春》等。长期忙碌，这些东西我都没整理过。80 年代初，姚锦新老师劝我集中精力钻研音乐美学。她认为音乐美学是音乐中的最高学问，研究音乐美学，需要有广而深的知识结构，真正具备这样知识结构的人不多。她说，你宁可放弃作品分析，也要集中精力钻研音乐美学。后来我就是这样做的。姚先生是鼓励后辈，其实我深感知识不足，只能靠读书和向师友请教来弥补。

罗：您从作曲转向音乐美学，使自己在学术探索的过程中有了更开阔的视野和哲学的制高点。与此相关的是，您一向认为掌握外语的能力是研究中必不可少的能力，能谈谈您在这方面的体会吗？您除了熟练地运用英语、俄语外，是否也懂德语？

茅：我只是体会到外语很重要，其实我的外语是边学边忘。英语要感谢辅仁中学；俄语学得很浅；日语是被日本人逼着学的。德语跟廖辅叔先生学了两年，忘得也差不多了。

冯：我们知道您在文化大革命中受到冲击，被剥夺了教学和研究的权利，让您在资料室刻钢版印教材。但在这段时间里，您并没有放弃攻读和思考，这期间都看了哪些书？

茅：我在"牛棚"中，身边只有《毛泽东选集》和《毛主席语录》。我要求把我的英文版《语录》取来，被当权者拒绝。后来全国规定任何人都要学习六本书（共产党宣言、反杜林论、自然辩证法、哥达纲领批判、法兰西内战、国家与革命）。这就是我那时所能得到的学习机会了。

冯：这是一个民族、一个时代和几代人的悲剧。在您这一代音乐家当中，不少人都有过跟您差不多的遭遇，而在这样恶劣的环境下，有那么多的知识分子并没有完全放弃思考。历史应该向这些知识分子致敬。

罗：文化大革命不仅剥夺了许多人的工作权利、生存权利，还摧毁了许多幸福的家庭。能谈谈您的爱情、婚姻和家庭吗？这毕竟也是人生很重要的一部分。

茅：我和我的夫人黄家燕是1949年春在上海结婚的。我们是自由恋爱的。那正是一个国家发生重大变化、个人也必须做出抉择的时刻，婚后一个多月，我就到解放区去了。原以为不久就能团聚，结果却是直到1979年她退休后才到南京来的。我过了30年独身生活，当然可以全力投入工作，家庭责任全由她承担了。她在1992年病逝，遗憾的是即使这最后的年月，我依然埋头工作，欠了她很多很多。我的家是一个被爱情遗忘了的角落。

音乐家的美学与哲学家的美学

罗：我们很想知道您的哲学积累始于何时，是50年代从研读马列主义著作起步，还是在40年代就开始接触德国古典哲学如康德、黑格尔的哲学？

茅：我从旧社会走进新社会，忽然发觉，好像一切我都不理解，一切都要从头学起。在文工团时，读的第一本哲学书是艾思奇的《大众哲学》，第二本是罗森塔尔的《唯物辩证法》。进入山东大学后，全校学习毛泽东的《实践论》、《矛盾论》。为此，华岗校长作过系列辅导报告，学生们都受益良多。此后，我在学习马克思主义和中外传统哲学。改革开放以后，作为补课，才开始读西方现代哲学。

罗：您对音乐美学的理论产生兴趣，是否在苏联专家班学习的时候？因为在您写的《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》和《再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题》两篇论文中，就已经运用音乐美学的理论去把握音乐形象确定与不确定的辩证关系，已涉及到音乐形象的基本特性。

茅：是的，我对音乐美学的强烈兴趣就是在苏联专家班上开始的。在戏曲音乐研究班学习时，马可同志曾和我有过一次长谈。他要我说说，在苏联专家班上有哪些音乐美学方面的收获。专家班有两种课程，一种是大课，所有的学生一起听；一种是个别课，是老师和学生一对一上课。学生汇报作业，老师改题，并指出学生的思路在什么地方拐了弯，在技术和思维方法上犯了什么错误，应该如何纠正。这样，下次遇到同类问题时，一般就不会重复过去的错误。在小课中，我们遇到的是自身所犯的错误，印象就特别深。在我和马可同志的交谈中，很自然地就把专家谈到的一些美学观点与戏曲音乐联系起来了。马可同志鼓励我在大会上发言，在我发言中间，马可同志曾热情插言表示支持。这个发言加上郑桦、武俊达的发言，就合成了《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》那篇结业论文。马可同志是在他把该文推荐给《音乐研究》以后，才写信告诉我们投稿之事的。

罗：也就是说《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》这篇论文综合了您在苏联专家班和戏曲音乐研究班的学习心得，初步显示出其结合的张力。从上述两篇论文谈到的戏曲创作中音乐形象的特征——具体性与概括性的辩证统一、完整性与不完整性的辩证统一、确定性和不确定性的辩证统一，我们可以发现您在美学

研究中思维方式的端倪，如哲学的辩证思维原则与具体唱段分析的结合，具体唱段中内容分析与音乐形态分析的结合，从具体到抽象再到具体的辩证逻辑的思考等。

茅：我是这样想的，我正是进入了“理解的循环”。逻辑学反对“循环论证”。理由是：如果不了解局部，就不了解整体；不了解整体，也就不了解局部。逻辑的结果就是，什么也不了解。许多哲学家都说到过“理解的循环”。分析过“正确的循环论证”与“错误的循环论证”的区别。把应该论证的东西作为前提，那就错了。我们的思维必须正确地进入这个循环：从局部到整体，再从整体到局部，从具体到抽象，再从抽象到具体，不断地循环往复，螺旋型上升，才能使自己的认识逐渐符合实际情况。在陈述时，只是陈述思维结果，呈现为先验的形态，其实它是长期对经验反复思考的结果。

罗：从论文中，还可以发现您对戏曲发展的一个观点即传统艺术要遵循其内在的规律去变化更新，而不应该用其它艺术种类的创造方法去代替它自身的固有的特征。我们认为这种观点在当时对戏曲改革是有指导性意义的，可惜您当时人微言轻起不到关键作用。这一思路对民族音乐文化的发展、国民音乐教育都是有价值的，能否再深入谈谈？

茅：黑格尔在《逻辑学》一书中说，事物的发展是“从无到无”的运动，也就是“从无到有，再从有到无”的运动。列宁的批语是：在自然界和生活中，是有着“发展到无”的运动。不过，“从无开始”的运动，倒是没有的。运动总得是从什么东西开始的。(人民出版社 1973 年列宁《哲学笔记》第 155 页)也就是把发展看作“从有到有”的运动，从“旧有”到“新有”的运动。我的理解是，事物的合理发展，其动力主要在于内因(根据)。离开内因，只靠外来因素，就成了替代了。当时的历史情况是，观众对戏曲音乐的“改革”已经非常不满，有人就说过“扬剧要变成洋剧了”。因为在戏曲中出现了一些由戏曲工作者写的合唱、独唱，这些段落与原来的戏曲音乐格格不入。文章中的一些观点不是我悟出来的，一是来源于 1953 年周扬同志在第一次全国民间音乐舞蹈会演上的总结报告(我有幸到会)；二是来源于戏曲音乐工作的经验教训。周扬同志指出，在对待民族文化传统的问题上，存在着两种偏差，一是粗暴，即抛弃传统，用其他东西来代替它。粗暴使传统立即死亡，因为传统既被抛弃，生命也就已经终止。一是保守，即拒绝吸收新东西，保守使传统慢慢死亡，因为停止发展也就是生命的结束。我在文章中已经说明，文中就包含着对我们自己在戏曲音乐工作中的所犯错误的反思。在三位作者中，除了我之外，郑、武二位都是戏曲音乐专家。事实教育了我们，戏曲音乐必须发展，必须在自己的基础上发展，缺乏内因的支持，就像石头不能孵出小鸡一样，只能导致失败。

罗：您当时的观点已显露出唯物辩证法的影响。继这两篇论文之后，您又发表了《音乐的确定性与不确定性》这篇影响深远的论文，在当时的政治条件下，旗帜鲜明地指出音乐具有不确定性是需要胆识和勇气的，您当时敢于坚持真理，有没有

觉得来自学界之外的压力？

茅：压力是巨大的。当时许多地方都开过“批判不确定性”的座谈会。南京艺术学院的党委副书记在全院大会上点名批评我，他说“承认不确定性，就是缺乏马克思主义的常识!”一个奇怪的逻辑是：“党员要和党的原则保持一致”等价于“党员写文章要和党委书记的谈话保持一致”。学术问题于是就一变而为组织原则问题了。1960年举行全国艺术教育工作会议，议题之一就是“批判不确定性”。赵沨同志在大会上发言，他说(大意)，“以柴科夫斯基第六交响曲为例，它的基本特点是悲壮。德国的乐队演奏得更壮一些，俄国的乐队演奏得更悲一些。这只是不同的处理而已，怎么能说是不确定性呢”？当时于会泳就对我说：“他已经用实例来支持你的不确定性的论点了，嘴里居然还说是批判不确定性!”。1962年暑假，我回上海家中度假，应连波同志之约，和上海音乐学院民乐系的老师们座谈。会上我讲的就是《音乐的确定性与不确定性》那篇文章中的内容。这次，于会泳说“我的态度，你是知道的。我劝你不要再坚持你的论点了，这对你很不利，你怎么还不明白?”我说，“我明白，我不改，我只向真理认输”。1979年全国音协在广州开会，议程之一就是向被错误批判过的同志道歉。李业道同志代表主席团找我谈话，他说，“你那个问题是百家争鸣嘛，不算错误批判嘛。就不向你道歉了。你能谅解吗?”我说“谅解”。

罗：在那个时代这种情况也不是个案，大概在各个领域里都不时发生。但是无论如何，茅老师能够在当时坚持自己的学术观点，维护真理，的确需要勇气和胆识。您在《略论汉斯立克的〈论音乐的美〉》一文中，谈到：“音乐作品所表现出来的情感之中同样包含着判断。”能否进一步理解为积极性情感一般与肯定性判断相关，消极性情感一般与否定性判断相关？不同情绪音乐的对置、变化、交替、冲突是否也可以产生电影蒙太奇的效果？

茅：感情产生于做出判断的瞬间，这是阿诺德的心理学研究成果。判断就是对于对象进行理性分析，得出不同的评估，才产生可爱、可恨之类的感情反应，其中就包含了肯定与否定的判断。在音乐中，人们总是美其所善，丑其所恶，也就是通过美丑进行褒贬。心理学的研究成果不仅说明了感情与理智是如何统一的，也为理解感情与理智是如何矛盾的问题提供了思路。它告诉我们，每一种感情背后都有一种“当家作主”的理智在。结合弗洛伊德和弗洛姆的“人格分裂”学说，这个问题就能看得更清楚了。人格分裂就是人的性格分裂为二，表现为两种“性格”——“社会性格”与“个人性格”的对立。社会性格就是当前的社会要求我们具有的性格。个人性格则是我自己愿意具有的性格(顺便说一句，实际上，个人性格也是一种社会性格，不过它不是当前社会要求于我的那种性格，而是与当前社会矛盾的性格，它可能是革命的，先进的，属于未来的社会的；也可能是反动的，属于过去的社会的)。所以，所谓感情和理智的矛盾，实际上是两种理智所支持的两种感情之间

的矛盾。弗洛姆说得很清楚:“意识与无意识是受社会制约的。凡是能通过社会的三重过滤器(茅按,指语言、逻辑和道德禁忌)的情感与思想,我都能觉察。凡是不能通过过滤器的经验,都留在知觉之外,这就是说它们是无意识的。”(《禅与心理分析》)社会性格与个人性格的矛盾也就表现为意识与无意识的矛盾。由此我们就能理解,理性主义美学与感情美学的矛盾只是表面现象,所谓感情美学并不是不要任何理性,其感情背后也有理性在。不过是一种对现实不满的理性。

罗:您在此涉及到了个人性格、社会性格,意识与无意识,感情美学与理性主义美学多对概念并进行了分析。

茅:所以,我在《未完成音乐美学》中说,感情美学并未超出理性主义的范围。以贝多芬的前后期为例,贝多芬还是贝多芬,前期因为他的理性追求(个人性格)与社会所追求的理性(社会性格)是一致的,在贝多芬身上就统一表现为理性主义美学特征;在后期,理想的实现竟成了理想的破灭,感情(个人性格)与理性(当前的社会性格)发生了矛盾,时代变了,他的态度也变了,他的信念却从来就没有改变过,只是对现实的态度改变了,转而倾向于感情美学,借以发泄对现实的不满。贝多芬的追求从来没有改变过,只是由于客观环境变了,主体的态度也随之变化了,前后期就表现为两种不同的美学观。所以,与其说感情美学是理性主义美学之外的另一种美学思想,毋宁说,感情美学是理性主义美学在某一特定时代的特殊表现,更为贴切。

罗:您在谈到个人性格与社会性格的关系时,一方面指出它们相矛盾的因素,在分析贝多芬的前期作品时,又谈到它们统一的因素,是否它们其实还是矛盾统一的关系?

茅:荣格说的社会性格与个人性格的矛盾,就是当前社会要求与个人要求之间的矛盾在心理范畴的反映。这两种要求如果一致,就不存在矛盾;这两种要求如果不一致,才形成矛盾。贝多芬的前期,他的要求与整个社会要求一致,都要求用“理性”来解决社会发展的问题,这时,贝多芬坚持理性主义美学与当前社会要求是一致的,不存在矛盾。贝多芬的后期,法国革命的胜利带来了失望的结果,贝多芬的个人的要求,无论与法国大革命的执政官拿破仑,还是与它的敌人“神圣同盟”(封建主的联盟),都产生了强烈的冲突,贝多芬还是贝多芬,却因此向感情美学转变了,因为没有什么道理可讲,就转变到感情发泄的方向去了。我只是用心理学的成果来分析历史事实。您所说的“矛盾统一的关系”是一个哲学命题。实际上,心理分析学派所说的社会性格和个人性格都是社会性格,不过,一种被称为“社会性格”的东西就是与当前社会要求一致的社会性格,另一种被称作“个人性格”的东西就是与当前社会要求不一致的另一种社会性格,这种“不一致”可能发生在两个不同的方向上,个人性格可能是要求社会倒退(如巴尔扎克的叛逆性格),也可能是要求社会进步(如贝多芬的叛逆性格)。一个人,他的个人要求当然可能原来与当前

社会要求一致，在一定的条件下，又也可能转变为与当前社会要求不一致了。相反的情况也能发生。这也就是毛泽东在《矛盾论》中所说的“矛盾的同一性”，亦即：矛盾双方相互依存并在一定条件下相互转化。这也就是您所提的哲学问题。

罗：也就是说要具体分析个人性格与社会性格矛盾的本质，个人性格的要求不一定总是代表积极的趋势，也可能是一种消极的走向。《人化的自然和音乐的耳朵——〈巴黎手稿〉与音乐美学》一文，体现了您对马克思主义理论的学习心得和独特见解。您在文中提到“正因为用‘音乐中所反映出来的现实的人的精神状态’来界定音乐的内容具有普遍性”；尔后又提到：“音乐不是生活音调的反映，而是现实生活中的人（自然）的心理运动的反映。”您这里提到的音乐反映的内容用了“精神状态”和“心理运动”两个概念，您认为两者有什么区别吗？

茅：我用了两个概念，要表达的是同一个意思。人们通常说到音乐的运动状态时，更多地是指它与感情引起的心理能量的变化状态的联系。“状态”就指“运动状态”。“心理”与“精神”各有自己的对立项。精神一词是与物质性身体相对而言的；心理（它具有自然与社会双重属性）一词是与生理（它只具有自然属性）相对而言的。

罗：邹建平曾对您的这篇文章有过高度评价。

链接1 邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》：

在音乐美学领域，茅源先生把哲学、美学、心理学通过历史与逻辑的方法融为一体，对前人的理论研究成果与现实中存在的问题进行思考。因此，他的论文一经发表，莫不引起同仁的赞叹。其中，《人化的自然与音乐的耳朵——巴黎手稿和音乐美学》荣获江苏省第一次哲学社会科学优秀成果三等奖。1998年出版的音乐美学学术著作《未完成音乐美学》，作为中国学者第一部对现象学音乐美学的研究成果，引起人们广泛的关注。①

罗：在上述论文中，您还谈到音乐创作与表演中主体的第一自我与第二自我之间心理距离远近的问题。这是一个非常有意思的问题，值得深入思考。不同时期、不同流派的作曲家在创作过程中，心理距离的远近是不同的，很想听您更深入地分析心理距离与风格的关系。

茅：不同的风格与不同的美学追求相关，在不同的美学追求的情况下，心理距离确实是不同的。我们可以发现，古典乐派追求感情与理智的平衡，它的第一自我

---

① 邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008年第4期，第2页。

与第二自我之间的心理距离是比较适中的。浪漫乐派崇尚感情美学，第二自我（角色）处于主导地位。强调忘我，而第一自我越处于弱势才越接近忘我状态。印象乐派崇尚形式美，第一自我处于绝对强势地位，非常冷静。既然反对感情美学，其第二自我就处于弱势地位。前卫是一个时代概念，其中不止是一个派，而是有许多不同的派，必须具体情况具体分析。不过，这只是事情的一个方面，事情的另一个方面则是，任何人都有个性特征，在艺术创作和欣赏过程中，其心理距离都有所不同。而且，心理距离本身就是动态的，是在不断调整中发展着的，常常游离于远近变化之中。所以，以上关于各种乐派心理距离的差别尽管是存在的，但是，不能把它变成逆命题，不能仅仅根据心理距离的远近就断言作品属于哪一乐派。影响心理距离的原因是多方面的。甚至与作者的成熟程度也有一定关系。

罗：您谈到的心理距离的动态发展，影响心理距离的原因是多方面的观点。让我加深了对这一命题的理解。《试论音乐的审美功能》是您美学论述中的又一力作，在此，您提到了音乐形式的内形式与外形式，而外形式是指音乐的外部载体如唱片、磁带、现场演出等。您认为“外形式的差别并不改变乐曲的内形式即结构及其形式美。”在赵宋光先生的《论音乐存在的流程》中把建筑物声学性能的作用和音乐储存与传播中的物理技术作用称为三度创作。我在《音乐美学通论》（与修海林合著）音乐立美的一、二、三度创作一章，也有一节谈到音乐传播中的三度创作。如维也纳金色音乐厅的声学设计特别适合演出浪漫主义时期，尤其是约翰·斯特劳斯的作品。瓦格纳设计的拜罗伊特歌剧院就完全适合上演他创作的歌剧。音响空间设计的不合理会使声音传播中出现过强的焦点和过弱的盲点，混响过短的建筑空间，声音显得单薄，混响过长的空间，声音又会模糊不清，这对形式美的传播会有一定影响的。

茅：外形式对于作品的影响，确实是随着时代的变化而变化的，科技的发达使许多事物的面貌发生了改变。你说的这些现象确实存在，音响的变化影响到作品演出的面貌。不过，直到今日，还不至于影响到作品的本质，也就是说，不至于使它变得不再是那个作品了。如果今后有了更新的发展，我们的思维也应该尊重和承认这些事实。

罗：您的思维总是处于一种开放的动态之中，令人佩服。在《从“意境三层次说”引发的思考》中，有不少精辟的见地能引起我的共鸣和兴趣。更蒙您的赏识，提到拙作《音乐心理学》（与黄虹合著）中“由真入美，以美成善”的观点与宗白华先生的观点很接近，令我们深受鼓舞。您和费邓洪对音乐形态运动的自我调节现象的分析，我非常同意并认为仅就此规律，可以在众多音乐分析实证的支撑下，作大文章、写成专著的。我想请教的是创造主体在音乐中体现的这种自我调节的感悟，是既与音乐文化传统包括音乐精品中的自我调节规律在创作主体心理结构中的积累相关，又与主体、个体生命运动中内在的自我调节规律相关吧。

茅：我同意你说的两种相关性。我要补充的是，关于人的自然性与社会性的关系，是一个很值得关注的问题。马克思指出了人的本质在于社会性，也批评过费尔巴哈仅仅把人看作自然的人。但是，这并不意味着，谁要是谈论人的自然性，谁就犯了和费尔巴哈一样的错误。恩格斯《在马克思墓前的演说》中说："马克思发现了人类历史的发展规律，即历史为繁茂芜杂的意识形态所掩盖着的一个简单事实：人们首先必须吃、喝、住、穿，然后才能从事政治、科学、艺术、宗教等等；"吃喝等等就是人的自然性。这一简单的事实难道不是说明，人既是自然性的人，又是社会性的人吗？自然的生命本身就存在着自我调节的规律，文化传统中就既包含着人对社会规律的认识，也包含着人对自然规律的认识。

罗：我在评介这篇论文时，提到了您在意境学构建上的贡献。

> **链接 2**　罗小平《追本溯源 独辟蹊径——析美学家茅原的意境说》：
> 多学科融合的理论基础与作者四种人生境界的角度与高度，使茅原先生意境说的研究具有丰富的内涵、精辟的见解、全面系统的论域和与时俱进的发展趋势，为美学、艺术学与音乐学的研究，为艺术意境学的构建做出独特的贡献。①

罗：在此，您还谈到宇宙意识的问题，这也是我们非常感兴趣的论题。我经常被埃里克·詹奇的《自组织的宇宙观》一书中那种超越人类，进而关注整个宇宙进化的胸襟与大智慧震撼，曾多次引用他最激动人心的名言。您在文中对具有宇宙意识的人评价很高："宇宙意识，是人的社会意识中最重要的组成部分。在某种意义上，只有称得上思想家的人，才锲而不舍地探索这些问题，能够具有宇宙意识的代表资格，代表着人类创造的精神的火花。"您认为在中外作曲家中，哪些名家具有这种特质呢？

茅：贝多芬应该是这样的思想家之一。胡塞尔在谈到人性的危机时，就曾说到："我们在席勒—贝多芬的辉煌的《欢乐颂》中能找到这种精神不朽的证据。在今天，我们只能带着痛苦的感情来理解这些诗句。今昔对比，差别如此之大，简直不可思议。"②时至今日，在西方世界中，连贝多芬的杰作也异化成了为利润服务的工具。有人不喜欢谈意识形态，可是意识形态是客观存在的事实，你不讨论它，它也存在。

---

① 罗小平《追本溯源 独辟蹊径——析美学家茅原的意境说》，《南京艺术学院学报(音乐与表演)》2008 年第 4 期，第 18 页。

② 胡塞尔著、张庆熊译《欧洲科学危机和超验现象学》，上海译文出版社 2005 年版，第 12 页。

罗：我们对许多西方名曲蜕变为商品广告音乐、手机铃声，以实用价值代替其审美价值的现象，也感到十分无奈。谈到意识形态的问题，您在《哲学家的美学》中，对古往今来的西方哲学家的美学观进行了回顾、梳理和分析。您提到“历史上，有很多好作品都是为政治服务的，关键在艺术上是否成功，而不在于是否为政治服务。”综观中外音乐史上的作品，您会不会觉得没有鲜明政治色彩的艺术品会在时空上有更大的接受空间。

茅：“接受空间”是一个留有很多空白的说法。实际上存在着各种各样具体的“接受空间”。有人不喜欢政治，对于这些人来说，他们确实更喜欢没有政治色彩的艺术。可是，并非人人如此。《义勇军进行曲》、《星条旗》、《马赛曲》等作品极富政治色彩，接受空间也很大。当然要看究竟人们是由于什么原因才肯接受。音乐作品受人喜爱的原因大概有二，即艺术性与思想性。艺术性是艺术的生命所在，这话不错。思想性呢？它是人生哲学的重要组成部分，艺术岂能与它无缘？我曾说，如果我们的音乐作品一律都成了“无害”的作品，实际上就会转化为有害。“无思想”的精神产品就能生产出“无思想”的人。人类学的研究告诉我们，无思想的民族是没有生命力的。人既然活着，能够完全不思考人应该如何活着吗？这是一个人生哲学中必须回答的问题。所谓“不回答”、“没思考过”，实际上他们也有自己的回答，不过，不是用语言来回答，而是用行动来回答的，这种回答更可信。

罗：上述没有鲜明政治色彩的作品，是指与特定的阶级、时代和民族的政治意识关系不密切，但具有一定的人类积极精神或生态和谐的宇宙精神的作品，这样的作品更容易引发人们的共同美感。

茅：我同意你的说法，如果作品具有形式美，而与政治无关，它可能更容易引发人们的共同美感。您所说的“具有一定的人类积极精神或生态和谐的宇宙精神的作品”完全符合真善美统一的原则。

罗：《音乐家的美学》一文对不同时期、不同流派的音乐家不同的美学追求及特征进行了总结。其中引用了列宁的一段话：“判断一个人，不是根据他自己的表白或对自己的看法，而是根据他的行动。”您在分析音乐家的美学观时也认为：“应当依据他的实践来判断他究竟是具有怎么一种观点的人。”我们认为这种观点可以避免过去只凭作曲家、音乐家的只言片语就来确定他的美学观的片面性，强调实践更能体现其实际观点无疑是很重要的。言与行的不一致大概有两种情况：一是“言”是他的追求与理想，但“行”却因能力或各种条件限制做不到与“言”的统一。二是“言”是合目的性的希望，“行”还有其合规律性的规定，两者会有矛盾的时候。所以观其言而看其行，以行为据也要参照其言，尽可能具体分析其不一致的缘由。

茅：我赞同你的看法。

罗：《未完成音乐美学》是您在音乐美学研究中集大成的代表作。我们从中获得很多启迪，这次重读又有新的收获。您在第一章《音乐美学的学科性质》中谈到：

“美学修养作为构成部分进入主体的信息储存，对提高我们对艺术作品的敏感性来说，应该是很有好处的。”我们完全同意，很希望您能进一步谈谈这种修养是如何通过心理定势的同化而转化为艺术的敏感性的。

茅： 生活世界的丰富性与我们的知识的有限性的矛盾，在个人的认识领域内是不可能解决的。这也就是德里达等人说“现象与本质构成永不相交的平行线”的根据所在。具体的个人永远达不到绝对真理，而只能靠近它。人永远处在进步过程中，因而探索也永远引人入胜。生活世界是无限的，展示给我们的只是某些有限领域。从改善知识结构的角度来看，不只是美学有助于提高人的认识能力（包括敏感性），数学等等也不例外。你说的心理定势和这个问题有关。但是，心理定势只有在认识符合事实的条件下才有助于人们理解生活世界。心理定势也是一个留有许多空白的概念，它也还有待于填充即具体化，在知识片面、零碎的情况下，心理定势反而是瞎子摸象式的主观臆断的动因。事物的属性往往是较多的，其中任何一种属性都可以作为“中项”把人们引向某种方向。这是一个需要专门讨论的逻辑学问题。

罗： 您对心理定势影响认知方向和准确度的分析，对我很有启发。在《未完成音乐美学》第二章的《音乐价值论》中，您评介了艺术技法创造性所产生的“陌生化”是艺术审美价值所在。这里联系到您对创造主体心理距离的理论，也可视为创造成品的创新程度与接受者的心理距离问题，过于“陌生化”会难以接受，缺乏“陌生化”则没有审美愉悦的新奇感。联系后面谈到的主体间性，即如何把握音乐语言运用的创新程度，才能达到创造主体与欣赏主体的适当、愉悦的交流呢？

茅： 创新必须偏离传统，这种偏离是很难量化的。您所说的那个“度”大概就是指一个比较适当的范围吧！我认为，有两个条件是应该满足的。一是创新中是否有对传统的不断回归？如果根本没有对传统的回归或太少对传统的回归，那就是“超距”了。二是这种创新是否能在传统语言的基础上有被译码的现实性？语言交流是一种社会行为，语言必须具有主体间性即你懂我也懂的性质。语言学认为“个人语言”（即只有自己懂得，别人一律不懂的语言）不具有主体间性，它是无法实现语言交流作用的。主体间性是与传统语言的约定俗成性质分不开的。

罗： 在《音乐的存在方式》这一章中，也谈到继承与创新的“适度”的问题。而不同时期、民族、个性的作曲家心目中“适度”是有区别的，很想听听您就这一角度进行发挥。

茅： 我赞同你这一看法，“适度”并不存在绝对的界限。印象派的创新超越了浪漫派的创新，印象派的创新还比较容易被群众接受；现代派的创新超越了印象派，现代派的创新就比印象派的创新难于为群众接受。究其原因，我看就与未能满足上述两个条件有关。

罗： 在第八章《音乐的内容》中，您提到两种研究方法。一种是封闭式的，一种是开放式的。您倾向开放式，有时也用封闭式来确定概念。我们很想知道您是如

何灵活地运用这两种方法进行研究的？

茅：开放式研究比较符合我们认识的实际过程，能认识多少就说多少，它自身就还有待发展。封闭式研究只代表某一具体时间段内的认识水平，它也要在不断证伪中得到更正。我们如果不固步自封，很自然地就会在两种研究方式之间形成“循环往复”，在这种循环中，理解就呈现为螺旋型上升的发展。开放式研究方法也就是在不断“证伪”过程中发展着的研究方式。一切封闭式的概念代表着认识过程中的一个具体环节，从环节中，我们可能得到封闭式的概念，它有一个范围、界限，用以把自己与别的东西区别开来。从整个发展的过程来看，它就是以不断“证伪”的封闭式概念的环节构成的开放式的链条——在否定之否定的发展过程中不断向前延伸的无尽头的链条。

罗：开放式与封闭式两种研究方法循环往复的运用，其发展过程也是动态的开放的，这亦是您思维和研究过程的特点。在第十一章《音乐的形式美》中有不少真知灼见，如形式美的内容就是创造主体的才能、经验、智慧和劳动态度等。创造性就表现于一般认为没问题的地方能发现问题。我们最感兴趣的是有关音乐表现因素在价值规律中线的偏离和回归的自我调节规律。那么这种偏离和回归是否体现在包括旋律、节奏、节拍、力度、音色、和声、调性、织体、配器、曲式结构等一切音乐表现因素中？这种偏离与回归体现在时空中的幅度、密度与音乐风格的联系如何？这样有意义的课题不继续做下去岂不可惜？

茅：我和费邓洪同志都认为，自我调节现象存在于你说的各个方面，乃至存在于对传统文化的偏离与回归之中。确实，我们有很多工作来不及做，这对于我们个人来说，可能是遗憾，不过，人类在前进，遗憾是可能得到弥补的。

罗：范晓峰曾在一篇论文中全面分析了《未完成音乐美学》的特点。

链接3 范晓峰《积前人学术思想创今人学术体系》：

该著作的显著特点之一是：在融多学科、多理论、多角度、开放性的考察和分析音乐现象。……该著作的显著特点之二是：在历史与逻辑之间找到了将两者联系在一起的中介途径——即解读音乐语言的技术分析能力，也即工艺学的技术手段。既有宏观的高度抽象，又有微观的具体分析。……该著作的显著特点之三是：两种研究方法的融合。即封闭式研究方法和开放式研究方法。

《未完成》是我国第一部在系统化、体系化方面卓有创建的音乐美学著作。这种系统化和体系化体现在事实分析的清晰性、思维逻辑的严密性和知识结构的合理性三个方面。①

---

① 范晓峰《积前人学术思想 创今人学术体系》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008年第4期，第40—45页。

罗：我们注意到您在多篇论文中，都谈到表演和欣赏是对音乐作品的“重建”，您在《中外名曲赏析》中又谈到对作品的评介分析也是重建，您对这个概念的运用是否包括一度创作外的二度、三度创作的立美实践，欣赏与评论的审美实践，含有再创造、构建的意味，既包括成功的重建也可指失败的重建？

茅：请允许我借用胡塞尔的话来回答：“现在我们可能并且必须意识到这样一个事实：意识生活是一种进行造就的生活，它（不论正确还是错误）造就了存有的意义。”（《欧洲科学危机和超验现象学》第 125 页）这造就中就包含着成功的造就和错误的造就。重建也就是重造就。

罗：我们认为《中外名曲赏析》可作为您哲学思考与音乐技术分析相结合，历史、逻辑、工艺学统一的范本。每一曲目的分析可操作性强，都可作为教学和研究上的范例。您以每一时期、每一流派代表性作曲家及其代表性作品作为分析的点，让读者亦可形成历史发展轨迹的线和面的感受。

茅：其中的外国乐曲部分确实是按历史顺序写的。

罗：您在《伽茨怎样论自律他律》一文中，对伽茨划分自律与他律及其内涵的诸亚种进行了详细的分析，文中提到了“一分为三”的观点。无独有偶广东老领导、作家吴有恒也在《同舟共进》中写了一篇《话说一分为三》的短文，您能就这一哲学观点再谈谈吗？

茅：我所以关注这一问题，是受到周扬同志的启发。周扬同志在纪念马克思逝世一百周年的大会上有一个发言。周扬同志在反思自己犯错误的哲学根源，他也确实找到了这一根源。他说，康德和黑格尔那里，一向都是“一分为三”。人们常说的“一分为二”是根据人们对列宁在《黑格尔〈逻辑学〉一书摘要》中的下列一段话的理解而来的。“可以把辩证法简要地确定为关于对立面的统一的学说。这样就会抓住辩证法的核心”。不过，列宁接着就补充了一句：“可是这需要说明和发挥。”结合列宁关于本质的多层次的论述，我们再来理解列宁说的“说明和发挥”，就不仅指“一分为三”，而且具有“一分为多”的意思。人们后来却往往记住了“一分为二”，而忘记了后面的补充。在毛泽东的《实践论》中就把人的认识分为“感性认识”和“理性认识”，也就是“一分为二”。《实践论》说，“社会实践的继续，使人们在实践中引起感觉和印象的东西反复了多次典型示范是在人们的脑子里生起了一个认识过程中的突变（即飞跃）”。这里说的“突变即飞跃”就是从感性认识向理性认识的突变即飞跃。在康德和黑格尔那里则一向是“一分为三”即“感性”、“知性”、“理性”。感性认识掌握的是对象的局部现象；知性认识掌握的是对象的整体现象；对于对象的本质的掌握只有到达理性认识阶段才能达到。赵宋光同志在《从感性认识向理性认识飞跃的奥秘》一文中，开头便说“长期以来，人们都相信这样一个命题——感性认识积累多了，就会引起质的飞跃，产生理性认识。本人对此却产生异议。”，感性认识积累得再多，那怕是有关对象的一切情况我们全部都掌握了，这也只能到达

知性认识，认识的还只是现象，并未达到理性认识，亦即并未达到对于本质的掌握。在这样的情况下就做出对于本质的判断，就要发生错误。周扬同志发现，误把知性认识当作了理性认识，误把现象当作了本质，这就是人们犯错误的哲学根源。我校就有一位潜伏在敌人的特务机关工作的地下党员，因为确实参与了敌人撤退前的烧毁敌伪档案的行动，被判定为“叛变”，最后终于平反。由此可见，哲学对于人的行动的指导具有多么重要的意义。

罗：赵先生在那篇论文中，强调感性认识的质而不是量提供了认识飞跃的可能性。还提出了理性认识器官这一新概念，认为它的主动构建和范式的美是促进认识飞跃的有力因素。您在《代序——命题的合理域问题》一文，提到的“未被思项”，非常有意思。您认为我们这个访谈，是否也有在名家著作中寻求“未被思项”以引发更多有心人关注的价值呢？

茅：一个人从事创作和理论，写作过程是有限的时间，但他用以解决问题的全部储备，却是他一生的全部经验、知识、才能和智慧。他思考过的问题很多，并没有全都写进作品或理论中去，但他的作品或理论中却总是隐含了他思考过的东西。有些人能够从中发掘出很多东西，有些人则只能从中发掘较少的东西。那些能被人发掘和思考，而你却未能发掘和思考的东西，对于你来说，就是“未被思项”。海德格尔认为，在作品中，包含的“未被思项”愈多，说明作品的内涵愈丰富。这些内涵就是经过作者深思，却未明显地写进作品中去的东西，它又必然会在作品中流露出来。就像达摩禅师在《金刚经集注》中所说的“正犹水中盐味、色里胶青。决定是有，不见其形。”达摩禅师在这里说的就是“无”，“无”就是表面上看不见的“有”。有是有，它存在，却不容易被看到，这就是在现象中隐而不露的东西。海德格尔说，现象学要求人们从现象中看什么？就是要看那“隐而不露”的东西，“它隐藏不露；但同时它又从本质上包含在首先和通常显现着的东西中，其情况是：它造就着它的意义与根据。”

音乐分析与美学分析

冯：音乐美学研究必须面对音乐本身，真正的音乐美学研究即便论述中不曾出现一个音符，但研究者的音乐修养已经隐藏在行文当中了。因此，具备扎实的音乐分析能力和高度的美学修养无疑是音乐美学研究的基本要求。然而，却不是所有人都能够将音乐分析和美学分析紧密有机地结合在一起并达到相当的学术高度。您的音乐美学研究最突出的一个特点就是善于从音乐分析入手剖析音乐的美学规律是如何在音乐作品中生成与展现的，从美学分析入手解决音乐的技术手段与形式结构是何以如此形成与存在的。您是从什么时候开始自觉地养成这样一种音乐美学研究的学理思路？

茅：这一思路来自我的老师康津斯基。我受这种思维方式训练的开始时间是1956年。

罗：您以技术分析作为实证的支撑，使哲学思考的形而上与形而下的实践相结合。另一方面，我注意到您对马克思工艺学观点很关注，这与赵宋光先生不谋而合。

茅：不是不谋而合，是谋而合。只要有机会我总要向宋光请教。关于哲学的工艺学性质，这个问题比较复杂。技术工艺原本产生于“生活世界”（胡塞尔的概念，它是一个具体的整体）。技术工艺本是生活世界的一个领域，它产生后，就有了相对独立性，它的原初动机常被人们忘却。伽利略的自然观就是建筑在数学技术基础之上的，忘记了生活世界的技术工艺代替了生活世界本身，它也与哲学结合，结果就导致实证主义哲学。实证主义正是欧洲科学危机（实质是人性的危机）的哲学根源。因为它只要事实真理，不要理性真理，这是一条错误的道路。正确地把技术工艺与哲学结合起来，则是马克思所走的道路。哲学本是既高度抽象化，又高度具体化的学问。人们却常忽视了其中的一个方面。技术工艺与现象息息相关，认识现象就是认识本质的第一步。当然，这是站在本质主义立场上说的话。非本质主义者会说“本质根本不存在”。可是，非本质主义者也在求真，也把真象与假象区分开来。我以为，非本质主义者要寻求的“真象”也就是本质主义者要寻求的“本质”。如果我们不作名词之争，我们也就不必和非本质主义者争论了。我很同意一位作曲家的意见（请原谅，未经本人同意，我不可公布他的大名），他说，“有些音乐美学文章，对作品还没看懂，就说三道四起来了。他们忽视作曲技术，硬把一些美学概念贴到音乐上去，这怎能有中肯的分析？”

罗：这位作曲家的观点既强调了音乐美学研究必须要有技术分析的支撑，同时也透露出至今音乐美学对音乐创作领域影响不大的缘由。因为他们认为你们的理论指导不了我们的实践，这当然是一种误解，但也反映出音乐美学研究中存在问题。

茅：的确是这样。人们常说，“逻辑与历史的结合”是马克思、恩格斯提出来的。《中国大百科全书》的“哲学史演讲录”条目说得很清楚，“逻辑与历史的结合”是黑格尔在《哲学史演讲录》中提出来的。马克思沿用了这一说法，实际上，马克思不仅是逻辑与历史两结合，而是逻辑、历史与工艺学三结合。尽管三维结构是20世纪的系统论提出来的，实践却先行于理论。马克思对“剩余价值”的分析，就是在对生产和流通的每一个环节的具体操作细节和数据都了如指掌的情况下，才能揭示其秘密的。商品的“增值”既不发生在流通过程，也不发生在生产过程，恰恰是发生在两个领域的矛盾之中。在购买劳动力时，只是貌似等价交换。在生产过程中增值的事实也被掩盖着，直到商品重新返回资本，增值现象才显示出来。离开一切可见的现象流（它是由许多环节构成的一个整体链条），本质将无从揭示。这里也

涉及一个直观表象与抽象概念的关系问题。一切知识都来源于直观表象(经验),闭目塞听的人将一无所知。人们曾向我提出这样一个问题:“有人说,音乐的形式就是轰鸣的音响;有人说,音乐的形式就是曲式结构。究竟哪一种说法是对的?”我的看法是,两种说法的意义是不同的。轰鸣的音响是指直观表象说的,曲式结构是指抽象概念说的。人们接受的是直观表象,当人们用语言把它说出来的时候,它已经在人的大脑中自动化地转换成抽象概念了。抽象概念是对直观表象的表述,由语言符号构成的抽象概念却代替不了直观表象。一首音乐作品的轰鸣着的音响是音乐形式的直观表象,曲式结构只是它的抽象概念。比如 ABA 三部曲式,它已经抽象化了,扬弃了许多属性,它只概括了类本质,许多作品都是 ABA,它们却是不同的东西。离开直观表象是不能真正了解音乐的形式的。

罗: 这使您在《曲式与作品分析》的写作中,既注意到作品类的结构,又能关注每一作品具有个性特征的直观表象。

茅: 误把抽象概念当作直观表象,这也是在技术发展中忘记了原初动机的那种现象。伽利略把自然看作数学的集,就是这种错误。胡塞尔所以要还原到直观现象上去,正是为了追寻到经验的源泉上去。这也涉及到“抽象的具象”与“具体的具象”的区别问题。生活世界的现象是具体的具象,它是完整的,不省略任何东西的;抽象的具象,例如几何学的图形,则是抽象过的,它已省略了许多属性。尽管图形也是具象,但是它区别于生活世界的现象。固然抽象的具象有其可资利用的意义,但是,如果忘记了它的抽象性,在观念上用它代替了生活世界本身,也会陷入误区。即使同为具象,也必须区别它究竟是具体的具象还是抽象的具象。无论是几何学式地把世界看成形状的集,还是算术式地把世界看成数目的集,都是陷入了用“领域”代替“世界”的误区。

冯: 作为一门专业课程,音乐作品分析长期以来是以构成音乐作品的技术手段和形式结构作为分析和研究的对象,而您则强调音乐作品分析应把乐曲的形式与内容联系起来加以研究,必须处理好技术分析与美学分析的关系。这种音乐作品分析的方法跟很多院校的作品分析教学是很不一样的。您长期从事音乐作品分析的教学与研究,上述方法在教学过程中取得了怎样的效果?学生对作品分析中时而出现的美学问题感兴趣吗?

茅: 我校的曲式与作品分析课有两种,一是为作曲专业开设的专业课(四个学期),一是为其他专业开的共同课(两个学期)。过去,这两种课都由我担任。不仅作曲学生感兴趣,表演专业的学生也很感兴趣。他们说,课程把他们引入了一个新的世界,他们过去的演奏只是“照谱宣读”,现在才知道自己的演奏是要表现什么精神内涵了。

罗: 冯长春在评论您的音乐美学研究的论文中,谈到了技术分析与美学分析相互融合的学术特色。

链接4 冯长春《哲学美学与音乐分析的融会——茅原先生音乐美学研究特色管窥》：

茅先生的音乐作品分析与其它许多有关音乐作品的教材之间的不同，并不仅仅在于他在专注于音乐技术分析的同时又能融会美学分析的因素，而是更在于他能够在音乐作品分析中将音乐的形式与内容这对矛盾关系纳入到可操作性的分析当中，解答了形式何以成为如此的形式、内容如何成为如此的内容的根本问题。音乐作品分析和美学研究相互的理论支撑乃是使研究走向深入、把握音乐本质的必由之路。①

冯：能够在音乐作品分析中贯穿着技术因素之外的知识，这需要付出更多劳动和多方面的文化修养。与您的音乐作品分析比较相似的是，钱仁康先生在他的音乐作品分析中也总是将音乐的技术分析与音乐历史有机地结合在一起，从而增强了音乐作品及其技术构成的历史感。但是也有人认为，音乐作品分析就是解决音乐构成的技术问题。您如何评价目前国内的音乐作品分析这一学科的发展？

茅：我是继承我的老师姚锦新、康津斯基和别吉德章诺夫教授的思路的。我曾向钱仁康教授请教，我们谈得非常投机，我觉得钱老师的观点与方法与姚、康诸老师是一致或接近的。您所说的，认为作品分析就是解决技术问题的观点，我是知道的。我的看法是，上下贯通非常必要。只给学生解决技术分析问题，可以给学生解决现象问题，可以知其形态，即"知其然"；同时也给学生解决美学分析问题，才给学生解决了本质问题，不仅知其形态，还知道这一形态之所以为这一形态的根源所在，即可以"知其所以然"。学了技术就更知道应该如何灵活地有目的地去应用它。从教育学的要求来看，与其给学生遗留一些问题，让他们日后自己去解决，不如在教学过程中少给学生遗留问题为好。您要我预测将来，我倒想谈谈历史。过去这门课程的历史就是"曲式学"逐渐转变为"曲式与作品分析"的历史，就是对曲式"专门进行技术分析"的课程逐渐被"技术分析与美学分析相结合"的课程所接替的历史。这门课程从"曲式学"发展为"曲式与作品分析"，这一发展是走向了进步？还是走向了退步呢？我认为是走向了进步。我不知道为什么应该回到原先那样的曲式学的教学习惯上去，这样做到底是要纠正什么偏差？我认为，这种观点与科学家们拒绝哲学的指导的观点是十分相似的。在我看来，"曲式与作品分析"既能解决"曲式学"所能解决的问题，又能解决"曲式学"所不能解决的问题。就好像高版本的软件既能解决低版本软件能解决的问题，也能解决低版本的软件所不能解决的问题一样。我认为，支持高版本的软件取代低版本的软件，应该是合理的要求。

---

① 冯长春《哲学美学与音乐分析的融会——茅原先生音乐美学研究特色管窥》，《音乐与表演》2008年第4期，第48页。

冯： 呵呵，您的比喻非常有意思，我们赞同您的观点。学术界也对您的这部教材给予了高度评价。

链接5　邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》：

茅原先生120万字的专著《曲式与作品分析》(与庄曜合著)一书在定稿后，即被教育部确立为"十·五"期间全国普通高校指定教材。这本汇聚了茅原先生在该领域毕生心血的巨著，受到学界同仁的一致好评。①

冯： 美学所要关注的音乐问题，应是音乐技术与形式构成中带有普遍意义的规律性问题，而不是音乐作品构成中所有技术手段本身。那么，所谓音乐本体的艺术规律是美学原理的高度概括还是音乐分析的经验总结？

茅： 这个"本体"对于许多人来说，都是不同的概念。亚里士多德在《形而上学》中就说了三种不同的"本体"，一是物质，二是形式，三是以上二者合成的个体(中译本第295页)。同样是这个"onto"(本体或存在)，有人把它视为与"现象"相对的"本质"，有人把它视为与"存在物"相对的"存在"。道家和佛家将其解释为"无"，与之相对的是"有"，一切的"有"即看得见摸得着的东西都不是本体。如果我没有弄错的话，从你说话的语境来看，你说的"音乐本体的艺术规律"指的可能就是"音乐规律自身"。如果是这样，那么，我的回答是：因为经验是人类认识的源头，我同意我们的理论都是"经验总结"的说法。凡是人们说出来或写出来的"规律"，都是人们对客观规律的主体性认定，都是人们"对规律的认识"，并不等于"规律本身"。至于这一认识是否符合规律本身，还是一个尚待回答的问题。胡塞尔在人们的思维中发现的就是这样一个"盲点"——人们以为他自己说的是"世界是怎样的"；"音乐是怎样的"，其实，人们真正说出来的，却是"他自己对世界的看法是怎样的"；"他自己对音乐的看法是怎样的"。一句话，他说的只是他对规律的主体性认定，而不等于客观存在的规律本身。康德说，人们把规律强加于自然界，说的就是，人们把自己认定的规律误认为就是自然界的规律自身。其实，主体的认定究竟对不对，还是一个未知数呢。

冯： 您对"本体"一词的厘清提醒我应该注意概念表达的明确性，我刚才说的"音乐本体的自然规律"就是您所指出的"音乐自身规律"。您谈到的对规律的主体性认定，还存在这种认定是否接近真理的问题，每一个主体都有自己认识的局限，人类的认识也是在无数主体较为正确的认识下逐步接近真理。您在一些

---

① 邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》，《南京艺术学院学报(音乐与表演)》2008年第4期，第2页。

文章中多次提到了数学与音乐美的规律之间的联系，比如“黄金分割”原理、“斐波那奇数列”规律在音乐形式美中的体现等。一方面是难以量化分析的音乐美，一方面是可以精确计算的数学规律，音乐的美与数理之间的奥妙关系的确值得人们探寻。您认为您的研究中提出的那些体现数学规律的音乐形式美现象具有普遍性吗？

茅：你说的“普遍性”大概就是指“普遍有效性”吧？这也是一个留有空白的概念，必须在充实空白后，我们才知道它是哪一种普遍有效性。实际上，我们所能知道的普遍有效性，都是在某种范围内的有效性，即相对的有效性。我们有许多概念都是在学数学的过程中建立起来，后来才逐渐泛化的。例如，追求唯一正确的答案的思维习惯，就是从数学中学来的。这种观念的泛化其实是错误的外推，因为这已经越出了它的合理域。我们在任何物质现象中都可以发现有“数”存在，这只是生活世界的某一领域——数的抽象领域。只是在初级数学的领域内，唯一正确的答案是存在的。但是生活世界的复杂性却不等价于数学的确定性，数学专门对“数”进行抽象，它已经扬弃了生活世界的许多属性。在高级数学领域内，这种绝对的确定性已不复存在。萨特曾经判定，自在的存在“是其所是，不是其所不是”；自为的存在“是其所不是，不是其所是”。过去我以为萨特说对了。因为只有人才是自为的存在，只有人才在筹划中生存，才追求不断改变现状，也就不断地“是其所不是”。最近我才发觉，不对了，任何事物都在不断地变化，变化就是不断地“是其所不是”，自在的存在并不例外。原来，萨特的判断并不适合于解释“自在”与“自为”的对立，而是适合于解释“环节”与“链条”的对立。环节是静止的，它在此时此地只能“是其所是”；链条则是发展的、运动的、变化的，变化就是“是其所不是，不是其所是”。一旦悟过来，重新确定其合理范围，也就是波普尔所说的予以“证伪”了。“数”对于形式美的影响，同样也发展变化，也具有“是其所不是，不是其所是”的特征。《庄子·知北游》：“神奇复化为腐臭，腐臭复化为神奇”，说的就是美感的相对性。所谓“有效”只是在一定时空范围内的有效，如果叫它普遍性的话，也只是在某种范围（领域）内的普遍性。“命题的合理域”也是一个需要专门讨论的问题。

冯：也就是说这种有效的普遍性也是有限的。赵宋光先生在数学领域也深有研究，您与他有过数学与音乐美之间关系的探讨与交流吗？

茅：在数学方面我只能做宋光同志的学生。只要有机会，我是总要向他请教。他在我校讲过律学，律学与数学关系就很密切。

冯：可以看出，您的音乐分析理论与实践受到阿萨菲耶夫和克列姆辽夫等人的音调理论的影响，但又避免了他们的一些局限，比如将音乐音调的来源不再局限于生活音调的声音世界中，而是从现实生活和人的情感心理结构中的音调现象与音乐音调之间相互联系、相互转换的无比复杂性中认识音乐音调的形成，从而使这种具有语义学意义上的音调分析在理论实践上具有了一定的普遍意义。能谈谈您

学习阿萨菲耶夫等人的音调理论的体会吗？

茅：我的老师康津斯基和别吉德章诺夫都很强调，不要满足于学习前人研究的结论，更重要的是要学习前人的研究方法和经验。因而我所注意的焦点正是后者。我的粗浅体会是，阿萨菲耶夫的《音调论》追问的是音乐与生活的中介，主要是探索音乐的语义学意义，而不是美学意义。他始终把音乐放在与整个现实世界的联系中来进行思考。一个具体对象固然是一个独立的"世界"，但是离开了大小语境它就是不可理解的。阿萨菲耶夫的分析方法带有直观表象和抽象思辨并举，二者互相渗透的特征，似乎他把这一点看作形象思维的基本要求。他的研究方式既符合历史、逻辑、工艺三结合，也是开放式的。全书始终没给"音调"（Tone）下定义，Tone 这个单词就是多义的，可以译为音调、纯音、声调、语气、声音、音色等等。他通篇论述都在谈论音乐与现实生活的历史性联系。我的理解是，他研究的"音调"就是指音乐中的那能够唤醒人们对生活经验的回忆和联想的因素，这种东西与现实生活之间有着各种各样的历史性的联系，音调所以能起交流作用，其原理与语言文字符号能够实现人们思想感情交流的原理相似。

冯：20 世纪五六十年代，苏联和东欧等社会主义国家的音乐理论是你们这一代学者学习外来音乐的主要来源。您是如何批判地接受他们的理论的？

茅：我本来是全盘接受的，只是在遇到回答不了的问题时，才引起怀疑。拙作《音乐美学哲学基础的自我反思》和《寸草集·自序》中都说到我的许多观点的前后变化的情况。我在给宋光同志祝寿的文章中曾经表示感谢，我之所以发现克林姆辽夫的误区，就得益于他的启迪。我所理解的，在"批判"中"继承"，和波普尔的证伪原则是一致的，即保留前人研究中的合理之处，重新确定前人研究的合理范围。克林姆辽夫错在只寻找音乐与现实生活中的声音现象的联系，这是由于对阿萨菲耶夫的"音调"概念的误解所引起的。阿萨菲耶夫研究的是音乐与整个现实生活的一切联系，包括有声现象与无声的副语言等等，而不仅是有声音的现象。但是，克林姆辽夫所寻找的现实生活的有声现象与现实生活之间的联系却是确实存在的、合理的、成立的，是可以作为参照系予以保留的。这样做，也就是进行了证伪，既保留又修正。

冯：而您的分析在他们的基础上又有了新的前进。谈到音乐分析与音乐美学问题，我们想起了戴里克·柯克的《音乐语言》一书。柯克把他的研究限定在西欧的和声和调性音乐范围内，在这个范围内，他认为音乐是一种和说话相似的表达情感的语言。他甚至提醒人们：形式是表情的形式，技术是指创造表情形式的技术。通过大量的音乐作品实例分析，柯克总结了一套音乐表情的语法。以您长期的研究经验，您认为柯克的这种音乐语义学的理论对于音乐美学研究究竟具有怎样的意义？

茅：柯克的《音乐语言》一书虽然例子很多，我的读后感是：没有学到多少东

西。也许是我不理解其中奥妙,也许是这本书本身就没能提供多少信息量,太浅了,缺乏学术深度。

冯: 您的论著中也涉及到中国古代音乐美学思想研究和传统音乐的分析与鉴赏。我们认为,如何把中国古代音乐美学思想和现代遗存的传统音乐形态结合起来加以融会性的研究,从而更为清晰地认识中国古代音乐美学与传统音乐的关系和特点,使其获得新的生命,这是一个值得重视和期待学术攻关的课题。但这样的研究需要在传统音乐的形态分析和美学思想两个方面都有相当的修养不可。我们注意到您的研究中已经做过这方面的努力,您认为这种研究需要注意的问题和加强的方面都有哪些?

茅: 你已经说出了答案,我同意您的看法。我们的音乐美学界过去之所以取得一些成绩,与过去的长期积累是分不开的,要想再前进,就需要再积累。积累是创新的前提,我们需要在哲学和技术两个方面再积累。

冯: 将作品分析中的技术经验提升到艺术规律和美学原理的高度加以概括的确具有相当的难度,这也是不少年轻学子们关心的问题,您能就此谈谈自己的体会吗?

茅: 有些青年朋友问过我,如何才能把"自上而下"和"自下而上"结合起来?我不知道什么秘诀,我只知道,上边也学,下边也学,持之以恒,就自动化地结合起来了。

冯: 功力就在于长期积聚达到上下豁然通畅的藕合,这种自动化的感悟恐怕也是因人而异、只能意会难以言传的。您提出哲学美学分析和音乐分析是音乐美学研究中缺一不可的两翼。除这两翼之外,在音乐美学研究的知识结构中,还有哪些方面是必需的?

茅: 在知识结构中,文、史、哲是基础,应该是必需的。其它方面的修养对音乐美学也都有好处。从前人的经验中,可以看到,丰富的修养对于专业的发展有很大帮助。在这个意义上,可以说一定的修养也是必需的。赵元任的语言学对声乐作品创作的帮助是明显的,黄友葵既学音乐又学美术,就有人说,如不然,她就不是黄友葵,这话是有道理的。爱因斯坦丰富的形象思维能力也是众所周知的。

罗: 您的《曲式与作品分析》(与庄曜合著)既有您的几十年教学科研的总结和体会,又在比较、分析国内外同类教材优缺点的基础上,对其扬长避短的思考和实践,我们很想了解其中的思考过程?

茅: 我岂敢对国内外同类教材妄加评论。在该书的后记中,我说到了我和姚锦新老师讨论过的八个问题。姚老师在德国和美国都留过学,也熟悉苏联教材,她了解全世界曲式与作品分析学术前沿情况,我是非常尊重她的指导意见的。我想,你关心的可能主要是下列三项:① 少而精,例题少一些,分析得细致一些,重在让学生掌握分析方法,能够举一反三;② 增加母语文化的比重;③ 力求对基本概念做

出比较明确的界定。

罗：上述论著被行家称为具有中西、古今、雅俗汇集的交融性，又有吸纳各种学派观点的兼容性，更有不断更新的开放性和谱例、音响资源丰富的可操作性。您一直以来对民间音乐的积累以及研究的心得，是否在此获得集中地体现？

茅：感谢我的挚友周大风和武俊达，他们都是民间音乐研究方面的专家，我从他们那里学到了很多东西。

罗：同行专家的文章特别论及这方面的内容。

链接 6 李吉提《相识何必曾相逢——写给茅原先生 80 大寿》：

在《曲式与作品分析》中，茅原先生还插入了许多中国音乐分析的内容。从科研成果角度观察，他对这些中国乐曲从整体结构分析到小结构分析，也都有自己的真知灼见，诸如书上针对"加垛"、"定桩"、"换柱"以及"吐珠"、"喷水"等中国民间音乐组织手段，以及它们在乐曲微观结构中的重要组织作用和表情特点等阐述，让人学习起来，更感兴趣盎然。[1]

中外音乐家美学思想探究

冯：您的音乐美学研究也涉及到对中国近代音乐家美学思想的分析，比如黄自、聂耳、王光祈等。您认为黄自在谈及纯正音乐时所说的"纯正音乐则不受外界任何约束与支配"的论断是一个虚假判断。黄自所说的纯正音乐就是"绝对音乐"，他认为这种音乐旨在追求音乐自身的美，而不是追求"有形事象"，"命题音乐"（标题音乐）则除外。黄自也认为艺术是生活的写照，纯正音乐是表现而非模仿的艺术，与自然界和人类生活没有直接关系。从黄自有关绝对音乐与标题音乐在内容表现、音乐美接受特点的区别等方面的论述来看，我们是否可以认为黄自不过是强调了绝对音乐自律的一面而不是从自律论的角度来认识音乐呢？

茅：如果理论家提出了重要问题，即使他不能完全回答他提出的问题，他也是做出了贡献。黑格尔用"莲花三喻"来解释整个哲学史的发展过程，把发展的不同阶段视为"花蕾、花朵、果实"的关系，人们不应该只看到它们之间的对立的一面，也应该看到它们是有机体的统一的一面。人类的文化发展本来就是一种接力式的运动。一个人走一段路，一个人没能完成的任务，后来的人会继续下去。自律论是有其一定的合理性的，尽管其中也存在不合理的东西。从黄自先生的文章中，我们只能看到，他既赞同自律论，也赞同他律论，在理论上没有说得很清楚。在实践上他

---

① 李吉提《相识何必曾相逢——写给茅原先生 80 大寿》，《音乐与表演》2008 年第 4 期，第 10 页。

却是一贯一致的。在这种情况下，我们的看法就应该根据实践来判别他的美学思想，而不能因为他在理论上的不清晰，而否认他的实践中表现出来的思想。他用实践说出来的思想就是："伟大的艺术都不失为民族与社会的写照"；而不是"音乐不能表现自身之外的内容"。

冯：黄自还说绝对音乐的内容与形式是"一而二、二而一"的关系，认为音乐的意义就是音乐自身。这种观点的确是受西方绝对音乐美学观念的影响，其中甚至不难发现汉斯立克的影子。但黄自在这里是否意识到了音乐的内容与形式"同一"而又"不同一"的辩证关系呢？

茅："一而二，二而一"也就是"同一而又不同一"。佛学中的"二而不二"就是说的这个意思。你说的有道理，黄自可能意识到了同一与不同一的辩证关系，但这只是一种可能，也还有另一种可能，也许他并不理解这句话的真意。时至今日，还有人口里也说"一而二，二而一"，那只是跟着前人说话。当别人真正用"一而二，二而一"的观点来回答问题时，他却又用"必须二者择一"来反对"一而二，二而一"了。这说明，他真正的观点并不是"一而二，二而一"。他还没有真正理解"一而二，二而一"到底是怎么回事。

冯：近代中国音乐家中具有较高美学修养的并不多见，黄自算是了不起的一位了。您认为研究作曲家的美学思想重要的是看他做了什么而非说了什么，这的确是值得重视的问题。您认为对作曲家本人美学思想的研究对于音乐美学而言具有怎样的意义？

茅：对作曲家本人的美学理论是应该研究的。意义则根据具体情况而有所不同。在他的理论与实践一致的情况下，研究作曲家的美学理论有助于理解他的思想；在他的理论与实践矛盾的情况下，我们只能根据他的实践来判断他的真实思想。

冯：近代音乐家中，青主和王光祈都曾针对中国音乐为文人所包办，音乐受制于声韵的现象提出批判。您对戏曲等传统音乐现象也作过深入的研究，您如何看待青主和王光祈等人提出的问题？

茅：我没思考过这个问题，无可奉告。

冯：您在有关刘天华和阿炳研究的文章中对这两位身份不同的民族音乐家的作品以及其中所反映的美学思想进行过大致的比较。概括地讲，您认为他们的音乐反映了哪些中国传统音乐的美学特点，又有哪些新的突破？

茅：迄今人们对中国传统的音乐美学思想的看法并不统一。我只说自己的看法。《易经》是经历很长时间在许多人参与下形成的最早文献，它是儒道共同的先驱。远古时期，还未发生儒道分化的事。儒道分化发生于先秦。《易》被称为儒家六经之首，其实《易》中分明含有大量道家思想。前儒（孔、孟、荀）的礼乐思想重在求善，也容许符合善的感情因素，承认人的欲求。前道（老、庄）的自然乐论重在求

真，崇尚自然，反对感情美学。但儒道两家同属内容学派，也同属理性主义美学范畴。中期儒家（汉以后）完全成为维护封建统治的工具，主张“灭人欲”，比前儒退步了。《乐记》虽出于中期，却以前儒（主要是荀子）之论作为其奠基，另当别论。中期道家（淮南、王弼等）从“感情本出于自然”导向了感情美学；嵇康提出了自律论理论，他在音乐实践上却表现为他律论。中期道家也比前期道家进步了。汉代佛家入中国，人们常说，至宋而儒道释三教合一。我想说，儒道释呈现为既“合”又“分”的发展趋势。李贽的感情美学是道释合流的代表（不排除含有儒家因素），徐上瀛的《溪山琴况》是儒释合流的代表（不排除含有道家因素）。冯梦兰、李渔等向民间音乐学习方面取得重大成就。推动后期发展的进步力量主要在于道家、禅宗和民间音乐。后期儒家更为消极落后。以上是从文献角度说的。

冯：您已经大致梳理了从先秦到明清的中国古代音乐美学思想发展的轨迹，从民间音乐发展来看，如何分析其审美取向呢？

茅：民间音乐的美学观点主要表现在音乐实践之中，在民间音乐中，长期存在着感情美学（真与善在其中结合起来）与形式美学的优秀传统。刘天华的美学思想主要是中国古代理性主义美学、西方文艺复兴以来的理性主义美学和五四的现实时代要求相结合的产物。当然它本身就是新的。阿炳则受到许多局限，他没有接触西方文化的机会。20 世纪 80 年代我的老同学李西安说，刘天华是创新者，阿炳是继承民间音乐传统的集大成者。这种说法是有道理的。当时我说，这样说，似乎刘天华没有继承，阿炳没有创新了，有些不妥。后来李西安同志就加上了几个字“就其主要倾向而言”。说到阿炳的创新，我看主要表现在他的个人独创性方面，无锡的同志后来发现了一些曾被阿炳吸收、运用、加工过的民间曲调，从中可以看出阿炳的创造性。有些民间音乐在发展中被“软化”或者说被“污染”了，但是，一旦到了阿炳那里，经过他的心灵过滤，就能重新焕发出生命力。

冯：现代的二胡演奏家们演奏的《二泉映月》比阿炳当年的录音慢了几乎一倍。您如何评价这种差别？

茅：我猜想，这也许是受到小泽征尔“断肠之声”的说法的影响吧，名家说话影响总是很大的，我们不是时常听到有人重复“断肠之声”的说法吗。达尔豪斯曾指出，音乐评论往往对人们起着导向作用。

冯：这里面大概也反映出不同时代与主体对音乐理解的差异性。您在论述聂耳作品的形式美中缺乏整齐一律和平衡对称的作品时指出：

“20 世纪 30 年代的中国，社会生活是何等动乱，矛盾冲突是何等尖锐！这样的客观现实反映在艺术中，对立和不平衡已经常占据矛盾的主要方面，统一和平衡经常处于矛盾的次要方面，矛盾的主要方面决定着事物的性质，这时代的特征——斗争、冲突、运动、急剧发展，制约着音乐的发展，这种不平衡不

是人的主观臆造，正好是客观存在的反映，这不是违反规律而恰恰是符合规律的产物。”

从社会生活决定艺术创造的角度回答了聂耳音乐形式之所以成为那种形式的根本原因。当然，也有这样的观点，认为聂耳音乐的影响主要在于政治因素和它的社会学意义，他的作品在技术上是很简单的。您如何评价这种观点？

茅：我认为，脱离作品的要求，孤立地讨论技术的简单与复杂，就是在讨论一个无意义的命题。技术的复杂程度并不和作品的好坏成正比。技术是为实现目的而使用的手段，手段符合目的，作品成功了，这就对了。技术自身是手段，如果把手段等同于目的，那就陷入异化现象了。就如，金钱本是生活的手段，如把金钱当成生活的终极目的，岂不陷入了货币拜物教？技术拜物教也是一种异化现象。

冯：您指出的这种“技术拜物教”的异化现象在音乐界的确是存在的。回到刚才谈论的有关音乐家的美学思想研究问题，我们认为有关中国近现代音乐家的美学思想研究其实是一个值得重视的领域。近代中国音乐家对西方音乐的接受包括了对西方音乐美学思想的接受，这是音乐观上的改变，而不仅仅是学习了西方的一点音乐技术。从音乐文化发展的内部着眼，音乐观的改变或许是推动学习西乐成为一股社会思潮的根本原因。从这个角度来看，研究近现代中国音乐家的美学思想可以有助于我们更为深刻地认识中国近现代音乐文化的转型与变迁问题。

茅：我同意你的看法，研究近现代中国音乐家的美学思想有助于我们更为深刻地认识中国近现代音乐文化的转型与变迁。

罗：您在《试谈嵇康的音乐思想》一文中对他的音乐思想进行了系统、辩证地评析，您同意鲁迅先生对嵇康思想的分析“相信礼教、当作宝贝”，“儒家思想占据主要地位，不过与道家崇尚自然的思想构成了对立面，共居于一个奇异的统一体中”。而蔡仲德教授对嵇康的评价是“他一生都在实践‘越名教而任自然’”；对此，蔡先生称之为几千年封建社会中的空谷足音，黑暗王国中的一线光明，魏晋的真名士。时过境迁，您现在对嵇康的看法有无改变？

茅：我和仲德是好朋友，我们在学术观点上的差异，并不妨碍我们的友谊，这正是“和而不同”。谈到嵇康在音乐实践中表现出来的美学思想，就不能不谈到《广陵散》，其情绪是悲愤激昂的，却不像西方浪漫派感情美学那样夸张外露，而是在理性控制之下表现感情，在表现感情这一点上无论如何是不可抹煞的，因而属于他律论美学观点的表现，而不是自律论单纯追求形式美的表现。如果说，我们不知道现存的《广陵散》是否嵇康作品原貌，可是，琴曲传承中发生的变化总该在某种范围之内，而不可能完全相反，也确实不存在历史上的《广陵散》和现存的《广陵散》意境完全相反的证据。我们讨论问题必须以史料为根据。关于嵇康的道家言论，可以证明嵇康思想中存在“越名教而任自然”的一面。但是，史料中也存在着儒家的言论

和行为的一面，这一面也不可回避。在《释私论》中，嵇康对伊尹、周公和管仲大加赞扬（伊尹不惜贤于殷汤，故世济而名显。周旦不顾嫌而隐行，故假摄而化隆。夷吾不匿善于齐桓，故国霸而主尊，其用心，岂为身而系乎私哉？）孔子不就是终生为“济世”“化隆”而奔走的吗？在《太师箴》中嵇康劝皇帝勿听谗言，要顺民意（居帝王者，无曰我尊，慢尔德音；无曰我强，肆于骄淫，弃彼佞幸，纳此遻言。谀言顺耳，染德生患，悠悠庶类，我控我告。唯贤是授，何必亲戚？顺乃造好，民实肯效。）在《家诫》中嵇康教育他的儿子嵇绍要做“忠臣烈士”、“非义不言”，不要学“薄义而重利”的人。嵇绍后来果然成了忠臣的典范。嵇康是嵇绍十分敬重的父亲，怎能说嵇绍的思想与嵇康的教育无关？嵇康就是为了救吕安“仗义执言”而死，这不是他的实践吗？他头脑里那么多儒家思想，他的行为也证明了他是一个忠义之人，这一切怎么能够否认呢？鲁迅先生的意思很明白，嵇康是以真仁真义来反对司马氏的假仁假义。错在何处？鲁迅这话同时是政治讽刺，矛头指向反动统治，这是事实，但是这一事实一点也不能证明鲁迅在学术上的判断是错误的。

罗：也就是说您对稽康的看法是一如既往的，并无变化。

茅：同样的争论也表现在对李贽的论述上。过去许多人说李贽是儒家，因为李贽说过，自己“虽落发为僧，而实儒也”。“孔子之道，其难在以天下为家，而不有其家，以群贤为命，而不以田宅为命”“故能为出类拔萃之人”“万世之儒一人”（《焚书》卷三《何心隐论》）仲德说他是道家，论据就是“六经、语孟，乃道学之口实，假人之渊薮也”等等。但是，事情还不止于此。仲德在书中引了许多李贽论音乐的话，如“小中见大，大中见小，举一毛端建宝王刹，坐微尘里转大法轮……其无尽藏不可思议”。仲德就没有意识到，李贽这里完全用的是禅宗语言，李贽在对音乐进行美学概括时，运用的就是禅宗的美学观点。我的看法是，李贽是道家与禅宗结合的代表，但不排除儒家因素。这些不同说法的分歧都是露在表面上的。更深的分歧可能存在于深层次的思维方法之中。人的思想往往是复杂的，我们的判断难道不是应该根据史实做出的吗？他是怎样的，我们就应该如其所是地那样去看他。这就是唯物主义的基本观点。为什么人们非要做出“非此即彼”的判断呢？为什么非要只承认一面，而否认另一面呢？为什么出现对史料“各取所需，各弃所不需”的现象呢？这难道不是形而上学思维方式的习惯使然吗？我给仲德说过，在他所拥有的史料中，缺了禅宗一块。他在《中国音乐美学史》中曾说佛家反对音乐，原因就在于他对佛家文献不够熟悉，以“片言只语”的“点”代替了“面”。康津斯基老师曾告诉我们，学术论文应该达到如下标准：“一是占有全部历史资料；二是指出前人所犯错误；三是要有创见。”在康津斯基时代，占有全部历史资料是做得到的。不过，历史在发展，到了信息爆炸的今天，要求占有全部历史资料就很难了。我们不妨根据实际情况降低一点要求，改用艾什比的标准——占有足以达到研究目的的历史资料。

罗：这种不同观点的争鸣，恰恰说明学界具有自由辩论的风气，值得发扬。在

《李斯特的美学观点——纪念李斯特逝世100周年》中，您提到李斯特的一个观点："艺术家比别人更易感到专业化的利弊。因为专业化以后，他作为一个劳动者是得到了好处，作为一个人则受到了损失，然而一个艺术家正应当用最高的技巧把劳动者的全部专业技能和人的最完美的发展结合起来。"您对李斯特的观点很欣赏，这和马克思对人的自由全面发展的期盼是一致的。我们很想知道在李斯特的时代，这种专业化的发展如何限制了作为艺术家自由完美发展的可能性？专业化的利弊在我国现有的体制下是否也存在呢？

茅： 有一位孙老师，他是美国留学的哲学博士，杜威的学生，他说，专家就是"什么都不懂"的人。他解释说，专家就是除了他眼皮子底下那点东西之外什么都不懂的人。这话很诙谐，也很有道理。从整个人类的历史，我们就能看到一个片面发展的人逐步走向全面的人的过程。马克思说过："大工业还使下面这一点成为生死攸关的问题：……用那种把不同社会职能当作互相交替活动方式的全面发展的个人，来代替只是承担一种社会局部职能的局部工人。"(《资本论》第一卷，第535页)。在社会生产不发展的阶段，没有专业分工，社会就不能进步。在社会发展到一定阶段时，没有综合知识结构的发展，社会同样不能进步。从当前的社会中已经看到，对生产者的智力要求越来越高。现在距离"全面发展的人的时代"还很远。李斯特的时代是19世纪，人们更是各自忙于生计，只学一个专业，还未必能够学好，更谈不到全面发展了。

罗： 人的自由全面的发展始终是社会得以全面自由发展的关键，普通高校的音乐教育以及专业音乐教育的培养始终不能忘却这一终极目标呀。

中西音乐美学史研究

罗： 您曾提到苏联专家班学习时，康津斯基的教学给学生提供的是"信息真髓"让人把握要领，一通百通。我们感觉您在《未完成音乐美学》中撰写的中西音乐美学概况，就具有"信息真髓"的价值，虽然篇幅不大却能让人提纲挈领，触类旁通。

茅： 谢谢你的鼓励！我只是把"提供信息真髓"当作追求的目标。

罗： 在《新时期的音乐美学》一文中，您系统全面地总结了从1979—1988年中国音乐美学发展的概况，分基本原理的研究、中国古代音乐美学的研究、对外国美学流派的研究、十年来的发展趋势四大部分，每部分围绕学界集中讨论的问题进行梳理并独抒己见。在这篇文章中，您还谈到哲学界提出的三层次方法论——哲学方法论、一般科学方法论和具体科学方法论，我们很想知道您是如何安排这三个层次的？

茅： 我只是希望自己能够做到这一点：对自己所讨论的问题，应该在三个层次上都尽力思考得清楚一些。这是说的自己的认识过程，它常常是循环返复地不断

变化的。真正在写作(陈述)时,就不能把想过的东西都写出来,只能根据讨论的重点和文字的通顺来考虑问题。自己心里必须清楚,概念的所指到底是何所指?具体写时,可以不必三个层次都写到,心里有数,知道自己说的是哪一层次。所谓哲学方法论与具体科学方法论的结合也就是上下结合,也就是哲学与技术的结合,具体科学方法论指的就是工艺学的具体技术层面。所谓一般科学方法论指的就是老三论(信息论、系统论、控制论)、新三论(耗散结构理论、协同论、突变论)之类的横断科学。这些横断科学的特点就是具有"中介"的性质,它一端通向哲学,广泛兼容许多学科;另一端又通向具体和个别,具有可操作的特征,这也就是说,它占据特殊性的位置。至于是否需要用老三论和新三论来分析问题,全看陈述的需要。

罗: 在该文中您还担忧今后的学术研究会较缺乏尖锐的批评与交锋。这个问题后来的确存在,您认为这种现象现在是在改进还是在恶化呢?

茅: 一个时期偏向这一面,另一时期偏向另一面,可能是难免的。这也不一定是坏事。当人们觉察到它时,自然会有相应的变化。

关注音乐学学科与音乐教育的发展

罗: 您对音乐学的学科建设一直都非常关注,专门写了两篇文章来论述这方面的问题。在 1995 年发表的《音乐学学科建设问题》中,您为学科发展提出了 10 点建议。十几年过去了,您认为哪些方面有了明显的改进、充分的发展,哪些方面仍在原地徘徊呢?

茅: 我本来并未思考这些问题,在讨论"九五"规划时,要我参加讨论,我就不得不专门进行准备。后来我忙碌如故,也不太了解情况,顾不上思考这些问题。

罗: 据我极其有限的了解,您谈到的 10 个问题中有不少已经得到不同程度的解决或改观,比如 1. 全国范围内的音乐文献收集与整理工作有一定的进展,但各地方的情况则很不平衡;2. 中国艺术研究院音乐研究所建立了中国乐器博物馆,各地方的乐器博物馆有待建立与完善;3. 音乐厅的建设发展较快,不仅在一些大城市已有条件相当好的音乐厅,各音乐学院都有自己的音乐厅;4. 音乐研究所的发展却不太理想,有些院校倾向于取消这一科研机构;5. 音乐出版事业空前繁荣,大多数出版社都争相出版各种乐谱,中央与上海音乐学院都有自己的出版社,音乐学术书籍出版的机会增多了;6. 企业对各类音乐比赛的支持力度加大,音乐学与企业的联姻以中央音乐学院音乐学系为典范;7. 人才的派出和引进,中外文化的交流形势大好;8. 音乐专业人才培养的数量大增、质量下降。

我们还是回到学科发展的探讨,联系今后中国音乐美学的发展,从您谈到的"命题的合理域"出发,如何规定其"命题的合理域"呢?

茅: "命题的合理域"是一个不依人的意志为转移的客观实际情况。假如我们

的命题是成立的，是有效判断，它就有一个“合理域”存在。人们最好是清楚地知道这个合理域的界限何在，而不要把一个在有限领域内有效的命题外推到它无效的领域中去。恩格斯在《反杜林论》中曾指出“真理和荒谬，正如一切在两极对立中运动的逻辑范畴一样，只是在非常有限的领域内才具有绝对的意义……如果我们企图在这一领域之外把这种对立当做绝对有效的东西来应用，那我们就会完全遭到失败；对立的两极都向自己的对立面转化，真理变成谬误，谬误变成真理。”接着恩格斯就举了波义耳定律为例，“根据这一定律，在温度不变的情况下，气体的体积和它所受的压力成反比。雷尼奥发现，这一定律不适合于某些情况。……当压力接近液化开始的那一点时，波义耳定律就失去了效力。所以波义耳定律只在一定的范围内才是有效的。”（《马克思恩格斯选集》第三卷第 131 页）雷尼奥做得对，他并没有去推翻波义耳定律，因为他理解，波义耳定律有它的“合理域”。如果他因他的发现而全盘推翻波义耳定律，那么，就会如恩格斯所指出的那样：“他的一粟真理也许就消失于谬误的沙丘中”了。

罗：您强调的“在有限的范围内有效命题”研究的“合理域”，对音乐美学的研究很重要，超出有限的范围，真理就成了谬误，争论的合理域不同，就成了无的放矢。在 2002 年您又在音乐学专家论坛上，以《有关音乐学事业可持续发展的思考》为题发言，尔后文章发表在南艺学报上。在此，您重申坚持马克思主义哲学基础的原则：

“坚持马克思主义哲学，吸取人类文化中一切符合自然规律的文化。在此基础上发展我们的学术事业。”

在重读您和几位音乐美学名家的论著时，我们强烈地感受到这几乎是你们共同的信条、坚定不移的原则。

茅：是。

罗：在这篇文章中，您还再次强调音乐学家的知识结构和研究方法的重要性：

> “音乐学事业需要哲学思维与技术素养的结合，研究方法需要自上而下、自下而上结合。”

这些观点都是我们非常赞同的。我们觉得在形而下的实践层面，还要积极参与一度创作或二度创作的实践，使形而上的思考有鲜活的源泉。您对此有什么建议？

茅：在音乐美学学会的会员中，绝大部分都是各有自己的音乐专业的音乐工作者，他们都是既热心于音乐美学研究，也都未曾离开自己的音乐实践。在会员中，真正的专业音乐美学工作者其实很少，对于他们提出参加一度创作或二度创作的实践的建议，我认为是一个好的建议。

罗： 您有关尽快建立音乐学博士后流动站的建议已成为现实，您认为目前国内音乐学博士后流动站的情况发展正常吗？还有什么问题需要改进和完善？

茅： 快速发展导致普遍教学质量下降，必须坚决遏制教育产业（商品）化的倾向。我认为最重要的问题是教师队伍跟不上发展的要求。教育部门的教师就像工业部门的工人，招工当然需要培训，在日本，就有工人经常性继续培训的制度，因为科技进步很快，经过一定时间，如不继续培训，就不再能适应新技术的发展。教师其实也需要不断培训，在职教师学术水平的提高是一个亟待解决的问题。提高教师的学术水平是提高教学质量的前提。看来大有建立教师在岗培训制度的必要。例如，每工作三年，就轮休一次，作为法定的充电周期，给予一年时间，用于访问学习或创作科研。付出的代价是，增加了正在工作的教师的工作负担；得到的将是，科研成果与人才成长的双丰收。应该说，非常值。

罗： 我想音乐院校的全体老师都会非常赞同您的建议，工作三年，给一年时间进修或搞科研。问题是扩招后，老师少、学生多。我院有些公共课的老师一周二三十节课，和小学老师差不多，都没有时间好好备课，更没有时间进行科研。还是谈谈您作为一位出色的音乐教育家的业绩吧。在从教五十余年的教学生涯中，开设了音乐美学、曲式与作品分析、音乐名作、西方音乐史、民间音乐等课程，在作曲技术理论和音乐学两个专业方向培育了一些杰出的作曲家和优秀的音乐学家。能给我们介绍一下，您在培养这两类专业的硕士生和博士生时，有什么体会？

茅： 愿与事违，主观愿望与客观情况矛盾。原以为博士生应该更具独立研究的能力，不料，实践起来，比过去带硕士生更具帮扶性质。原因是本科就给学生遗留下许多问题，硕士期间又遗留下许多问题，欠下的债，我们不还谁来还？我感觉，现在的博士生水平还不如过去的硕士生，但愿这是我的错觉。

罗： 您谈到的形而上与形而下的自动化结合，在您的学生杨易禾教授的音乐表演美学研究中也有体现，您是如何引导学生实现这种结合，达到自动化结合需要什么条件？

茅： 事实确实如此，有人能够把二者结合起来，有人则不能。到底需要满足什么条件才能使二者自动化结合呢？我想，事实科学与本质科学，这两个方面都要多花功夫，这可能就是"必要条件"，如果其中有一个方面还不够通达，就很难做到自动化结合。思维方法的训练只能逐步积累，持之以恒。心理学讲的"自动化"都是无意识地形成的，它形成的"必要条件"是一定的时间和正确的方法，正确的方法的获得，则是与不断纠正错误分不开的。

罗： 您的学生吴小平在文章中谈到了您的教学效果和特色。

链接 7　吴小平《心航学海 诲人不倦的良师——茅原老师教学点滴》：

茅老师的音乐作品分析课给我们打开了一幅深刻、生动、形象化、情感化，

同时充满逻辑和辩证法的音乐世界，也使我们开始真正地接受系统、专业的音乐教育。[①]

冯：您的博士生范晓峰在特约稿《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！——学生记忆中的茅原老师》中，谈到了您让他读书的独特方法。

链接 8 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！——学生记忆中的茅原老师》：

首先，他并不开列具体书目清单，而是从某一具体著作的阅读开始。茅老师给我的第一本书是黑格尔《精神现象学》。与大多数导师通常做法不同的是，茅老师给我的不是一个书名或这本书，而是他对这本书所做的摘要及他对该书所做的读书笔记（电子文本）。他的读书笔记就在摘要之中，用不同字体和颜色加以标记，通常用 MY 打头，茅原简称。

其次，对学生提出阅读该书的具体要求。即在阅读过程中不要先以他的读书笔记为参照，而要独立写出自己的读书感受和理解，也写在电子文本中，用姓名的开头字母表示。所以，我的读书感受和理解是用 FXF 打头写出的。

其三，等全部阅读工作完成以后（视具体著作的篇幅长短，通常需要一周左右时间），师生共同在各自阅读和理解的基础上进行讨论和分析。此时，师生所共同面对的就是这个包含有两个主体思维印迹的电子文本。[②]

罗：范晓峰对这样的教学方法归结为：一是节省大量时间，二是少走弯路。他谈到的第三点起点高很有意思：

链接 9 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！—学生记忆中的茅原老师》：

3. 起点更高。通过师生间各自理解认识活动的交流，使学生有可能站在导师的思维起点上来面对研究对象。这无疑为学生所要从事的专业研究方向，提供了最为直接的指导和引领。茅老师明确地说："导师就应该指导和帮助学生完成学位论文的研究工作。这里有一个起点问题。我花了近六十年的时间才达到今天这个水平。假如把这种思维方式和做法用到带学生

---

① 吴小平《心航学海 诲人不倦的良师——茅原老师教学点滴》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008 年第 4 期，第 62 页。

② 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！——学生记忆中的茅原老师》（特约稿，未刊），范晓峰 2010 年 7 月 21 日发给罗小平、冯长春的电子邮件。

上，这就需要学生也花与我相同的六十年时间才可能达到。这哪叫带学生啊！应该将自己近六十年的所得通过三至五年时间，全部传授给学生，让学生站在这个起点上继续往前走，这样才能做到‘青出于蓝而胜于蓝’，这样我们的教育才有希望。尽管有人说，我管学生管得太多。但我并不这样认为。”茅老师的话既体现了他的教育观念和思想，也体现了他对学生的无私态度和期望与信任。①

无穷的探索者

罗：您在漫漫的学术求索之路中，在音乐美学元理论、中外音乐美学思想研究、音乐哲学、西方哲学、马克思主义哲学、作曲技术理论、中西音乐史诸领域均有独到建树。您以哲学思考与技术分析为研究的两块基石，使您所有的论述既有美学、哲学的理论高度，又有具体细致的技术分析作为实证支撑，上下贯通。以马列主义的辩证唯物论导航，以辩证逻辑的分析方法开路，以多学科交融的研究为理论建构的平台，吸取各学科所长，从历史、逻辑、工艺学三维角度，来探寻古今中外、宏观微观、整体局部音乐现象的内在规律并达到科研与教学的互动。您以开放的心理结构，开阔的视域，不断丰富自己的理论使之具有不断更新的生命力。

您曾引用鲁迅的话："我倘能生存，则仍要学习。"作为自己的座右铭，并在《未完成的音乐美学》一书中强调：

> "对于每一次重建来说，都是已经完成了的，又是未完成的。音乐美学研究也是如此，它永远没有最后完成。"

这一切充分展现了您的思维与研究的开放性。您对信息论、控制论和系统论、耗散结构等科学理论和西方现代哲学都有强烈的兴趣，孜孜不倦地从中吸取养料。您的这种开放结构、不断学习和探索的精神是如何形成的呢？

茅：姚锦新老师那么有学问，她还说自己学习得不够！我们确实就是"小学生"，怎么能自以为"成熟"？人们常说"沧海一粟"，人类积累的文化传统浩如烟海，翻开《四库全书》，我简直觉得自己就像个"文盲"。百分之九十以上的书，我都没读过。这还仅仅是中国传统文化中的一部分，更何况是全世界的文化宝库呢。一个人的一生，要走过人类几千年文化发展的道路，再往前走，才有所突破。

---

① 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！——学生记忆中的茅原老师》（特约稿，未刊），范晓峰2010年7月21日发给罗小平、冯长春的电子邮件。

否则，就会把“旧闻”当成“新闻”。我们未必就比前人聪明，很可能我们一生也走不到前人已经走到的地方。人的一生，转瞬就要过去。“一万年太久，只争朝夕”是说得对的。

罗：您的开放性思维和博采各家之长的胸怀，获得同行学者的一致肯定。

链接 10 邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》：

他以开放性的思维广泛接纳各种理论，他以实践第一的理念对待各种问题，他把抽象的理论与具体的音乐现象结合起来进行思考，自上而下——从现象到本质，并且回到现象——用理论解决现实问题，由此，形成了他以音乐技术为本，强调理论与实践的结合，通过现象分析揭示问题本质的理论研究特点。①

链接 11 费邓洪《简论茅原在音乐美学根本问题上的独到见解及其它》：

其文其著随处可见广收博采古今中外文史哲之精华的情形。尤其对于现代西方哲学、美学、心理学、艺术学、音乐学的一些新说、新成果，茅先生甚至比年轻人更多、更积极的予以了关注、研究和吸纳。②

罗：在《音乐的可知性——音乐心理学笔记》中，您提出了音乐与现实是“异质异构多—同态对应”的关系，对格式塔心理学的理论进行补充和发展。该文发表在1987年，可见您对音乐心理学的关注在国内同行中也是比较早的。我们想知道您是何时开始对心理学产生兴趣的，心理学的研究成果对您的美学研究有什么切实的帮助？

茅：我对心理学的兴趣始于50年代，比较认真地学习心理学，则是改革开放以后的事。心理产生于人与世界的关系之中，心理指导行为，行为反馈心理。心理学本来就与哲学存在论息息相关的。不同学科之间的相互支持，有助于自下而上和自上而下相结合。

罗：我们从您评介国外卓菲娅·丽莎的音乐美学理论、格式塔完形理论、维特根斯坦“家族相似”的观点、符号学、现象学、心理分析学派和法兰克福学派等诸多学派的理论过程中，可以看出您批判吸取了各种学说的合理内核并运用在自己的研究上。在这些学派中，您最感兴趣的是现象学吗？

---

① 邹建平《勤勉育人笔耕不辍——我国著名音乐理论家、教育家茅原先生》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008年第4期，第2页。

② 费邓洪《简论茅原在音乐美学根本问题上的独到见解及其它》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008年第4期，第36页。

茅：是的，在您所提到的这些学派中，我最感兴趣的是现象学。张庆熊先生在《危机》的译者前言中就曾这样写道："现象学与马克思主义的关系成为当前西方学者热心讨论的课题。"在我看来，胡塞尔一生的学术研究所走的正是日益向马克思主义靠拢的道路。我之所以对现象学感兴趣，还有一个原因，马克思是天才，他能达到的，我们根本达不到。胡塞尔不同，他是一个努力学习和思考的普通学者，他是可以学的，他靠努力能达到的，我们也能靠努力达到。

罗：您的这种努力学习、思考的年轻心态还体现在平常的阅读中，您最喜爱的文艺作品是车尔尼雪夫斯基的《怎么办》、莎士比亚的戏剧、鲁迅的杂文。常看的书是《马克思恩格斯全集》和各种杂志。您在不断地汲取各学科、各流派思想养料的同时，还把这种无穷的探索视为一种学术接力的传递。您在《意识二重性与音乐美学》一文谈到：人类之所以能够持续进步，有赖于接力赛跑式的历史文化传承和发展。这段话意味深长，我们的理解是：一、这说明每个群体与个人都是不同时空中文化传承的中介；二、这种接力赛是向前发展的而不是倒退和逆行的；三、在此，您寄托了一种对传承和发展的比较乐观的希望。不知对不对？

茅：正如你所说的一样，我是持乐观态度的。尽管历史的发展往往是曲折的，未必一帆风顺。不过总的发展趋势应该是有希望的。春节的时候有些老朋友来了，就劝我说："茅原，别干了，那么大年纪了，已经干了一辈子了，可以歇一歇了，怎么还在付出啊？"当时我就说了："你看到的是我付出的一面，你没有看到我收获的一面，我死了之后，我的学术生命在后来者身上继续活着，我的收获是巨大的。"

罗：讲得太好了！就像一位作者在《同舟共进》杂志中指出的："时间可以战胜生命，却不可以战胜思想。"通过对您的人生体验的了解，我们体会到您的这种探索精神源于对事业、对人民、对生命的热爱和深情。您谈到回顾中外历史，您最敬佩的是把一切献给人民的人，像吴运铎和许多无名烈士那样的人。您认为人间最宝贵的是真情。

茅：人是情种，情与理是"二而不二"的关系，归根到底是理性制约着感情的发生发展。我欣赏张琦的话："人是情种"，好人是有感情的，坏人是无情的，无情的人就是坏人。

罗：对人间真情的珍惜和您在文革中的经历有关，您谈到在文革的劫难中，是群众让您获得重生。

茅：是呀，在多次最危险的时刻都是群众把我保护下来的。因为我当时气得胃出血了，胃出血是不能动的，这时候如果活动了，就会大出血、严重伤害身体的。在这种情况下造反派来绑架我，如果给他们绑走了，死了是你自己的事。在很多次这种危险情况下，在事情即将发生的前一两分钟，群众刚刚帮我转移好，他们就来了。大家说：茅原你有十条命也没了，这话不错。我的寿命，我今年活到 82 岁，我所有的剩余时间，都是捡来的。

罗： 我觉得您对文革的这种看法与后来揭露文革的许多作品不同，这就是把人性恶和善的辩证关系说出来了。有些写文革的小说比较着重渲染人性的扭曲，实际上就是在这种人性扭曲的情况下，人性的真情更加可贵，而且形成一种鲜明的对照，非常有戏剧性。这样实际上也是彰显了人性的美。

茅： 人们说决定历史的动力是人民，人民决定，好多人根本就不信这个话。你从表面看那不都是英雄决定的吗？怎么会是人民决定的？群众怎么决定呢？归根到底，最后谁违反人民的意愿最终都会导致失败！

罗： 其实英雄也要"顺势"。

茅： 对啊，就是毛泽东说的"得道多助，失道寡助"。

罗： 您的这种真情和爱心充分体现在对学生、对教育事业的热爱。您的学生庄曜、王建元和王振先、范晓峰都谈到您对学生的关爱，对事业默默奉献的精神，对高尚人格的追求。

链接 12 庄曜《我的导师茅原教授》：

由于茅老师的名望，经常有一些外地的学生，在作硕士或博士论文的过程中，来向茅老师请教，在茅老师家一住就是几个月，为帮助学生的学业，茅老师对他们的关爱和投入也是全身心的，无私忘我的，这一点非常令人敬佩。①

链接 13 王晓俊《"茅原教授八十华诞"座谈会综述》：

王建元教授讲述了一件令他终身难忘的事。他说：当时，国外音乐资料十分珍贵，为了帮助我在专业上尽快进步，茅原老师将一套《新格罗夫大辞典》赠送给我，并亲自送到我家里。

王振先教授动情地说，几十年来对于那一段不堪回首的岁月和苦难经历，茅原老师从未抱怨，只是将对祖国、对人民的一腔腔热血，付诸脚踏实地的默默耕耘。②

链接 14 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！—学生记忆中的茅原老师》：

茅老师为我授课的内容分别涉及马克思主义哲学、现象学、欧洲古典哲学、当代西方哲学、禅宗与佛学、作品分析等。重点在现象学和作品分析领域。由于我与茅老师朝夕相处近一年，完全像父子一样，除了传授知识、方法和思维训练以外，常常告诫我一些关于做人的道理，使我终身受益。如"名利思想

---

① 庄曜《我的导师茅原教授》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2008 年第 4 期，第 64 页。

② 王晓俊《"茅原教授八十华诞"座谈会综述》，《南京艺术学院学报》2009 年第 1 期，第 46 页。

是损毁学术研究的不定时炸弹！你根本无法预测它的爆炸时间。”“能有自知之明的人是高明的人，一般人做不到。人不能为了一己之利而不择手段。”“人不是因为没有错误而伟大，而是因为伟大中必然包含着某些错误。”其辩证思想尽显其中。①

罗：您的爱心还体现在对于人性的评价上。

茅：我最欣赏的人性优点是宽容，最不能容忍的人性弱点是残忍。

罗：记得您说您喜欢旅游，热爱大自然，最喜欢的自然景观是青岛的海。您爱好体育运动，少年时就喜欢习武。练过拳击，还有单杠、双杠、哑铃、举重、体操等。体育锻炼的童子功，使您年过八旬还健步如飞。您热爱生命，在座谈会上谈到生命的体验是：“生命既在我的个体里面，也在‘薪火相传’之中，个体的生命总会结束，但它会以新的方式存在我的朋友们的文化传统的脑子里，存在于‘类本质’中。”非常深刻，发人深省。您是如何获得这种感悟的？

茅：源自《庄子·养生主》的启示：“指穷于为薪火传也，不知其尽也”。

生命是奇迹；又非常普通。

生命像流星，转瞬即逝，柔弱而易于夭折；又像宇宙那样永恒而坚强。

个体的生命与人类的生命“二而不二”。信息使者核糖核酸作证，个体生命就奠基于类存在中。

生命像火，前火即后火，前火又非后火；木柴会消失，火依然继续燃烧。

生命像水，前水即后水，前水又非后水。万千水滴，化为小溪，万千小溪，汇成大海。

生命是绵延，新与旧、生与死、前与后、大与小、个体与类、相互渗透。生命是辩证法式的存在。

生命是接受，也是赠予。我不是你，你不是我，我也是你，你也是我。我保护你，就是保护我；我剥夺你，就是剥夺我自己。

生命奠基于类存在，一个生命走了，留下了千千万万。生命是能量，不生不灭，只能传递。

人类会暂时灭绝，人类也能重新诞生。

生命是矛盾，和谐能够拯救生命，和谐中也会有不和谐的因素。

生命的无穷魅力，源自生命是永恒的谜。

罗：您对生命的感悟如诗如画，充满哲理和智慧，慢慢品味才能感受其中之意味。谢谢您今天的谈话，谢谢您给予我们的启迪。

茅：今天我们聊得很开心，欢迎你们有机会再来南京畅叙。

---

① 范晓峰《博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！——学生记忆中的茅原老师》(特约稿，未刊)，范晓峰 2010 年 7 月 21 日发给罗小平、冯长春的电子邮件。

第五章
学坛奇才——赵宋光



赵宋光：1931年生，江苏松江人。1949年就读北京大学哲学系，1951年转学入燕京大学音乐系，1952年院系调整并入中央音乐学院理论作曲系。1956年赴东柏林进修音响物理学。长期任教于中央音乐学院、中国音乐学院。尔后，曾任星海音乐学院院长、广东省音乐家协会主席、广东省政协委员，并先后当选为中国传统音乐学会副会长、中国少数民族音乐学会常务理事、律学学会会长、音乐治疗学会副理事长、音乐美学学会会长。现任上海音乐学院客座教授、音乐美学博士生导师。出版论著有《论五度相生调式体系》、《音乐美》、《赵宋光文集》（二卷）、《综合构建幼儿数学教师手册》、《99首蒙古民歌精选钢琴伴奏谱》，并主编《音乐教育心理学》、《钢琴视奏教材》（四册）等。

赵先生作为中国音乐学界百科全书式的人物，其研究范围包括音乐学、哲学、美学、教育学、数学、物理、天文、水利等，写出的相关著述，都有自己的独到体会。在音乐美学、民族音乐学、音乐史、音乐教育、律学、和声学、旋律学、基本乐理、视唱练耳等各学科，其研究成果均有与众不同的创见，是横跨社会科学与自然科学两大领域的奇才。

访谈时间：2010年10月18日

访谈地点：星海音乐学院沙河校区录音棚
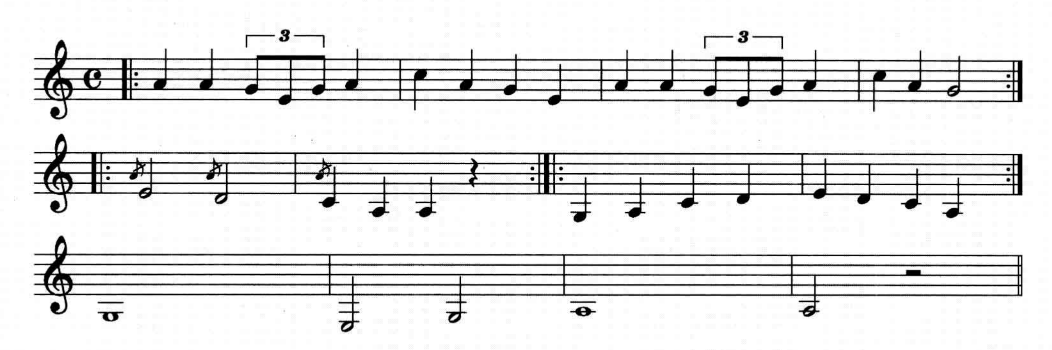
牧师家庭的多元化启蒙教育

罗小平(以下简称罗)：您出生于江南，家乡秀丽的山水和才子荟萃的人文环境对您的童年有什么影响吗?

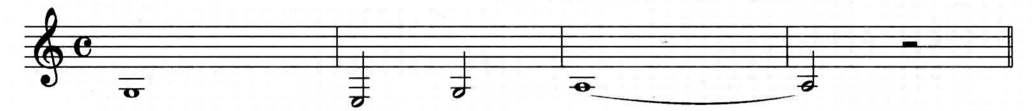
赵宋光(以下简称赵)：江南的自然和人文环境，大家熟悉，不必赘言。就我个人周围的小环境而言，对我影响比较深的，在我的记忆中有这么几件事。

3 岁到 5 岁，我上了 3 年幼儿园，这幼儿园附属于苏州城东南角的景海女子师范学校，是美国教会办的。学唱游、认汉字、背歌谣、了解自然常识，是日常活动的内容。

至今记忆犹新的是一次表演《印第安狩猎舞》。头上戴着插有野鸡毛的头饰，身穿印第安民族装束，扮演狩猎过程的各种动作。曲调是纯五声音阶的，至今我能完整背唱：



后来我长到十几岁时，视奏了这舞曲的钢琴谱，知道右手的旋律全都是在黑键上弹奏的，左手低音区的纯五度框架持续音型也在黑键上奏响。旋律的末句很深情。20 世纪 80 年代，我在大兴安岭听到了这音调。那次我到黑龙江省参加少数民族音乐学会的年会，访问了大兴安岭鄂伦春族新生乡，临行坐在汽车上等候，有一名鄂伦春族的老太太来到汽车门口，反复唱歌向我们告别，那曲调的尾句就是在低音区的那几个音：



听到这音调，我顿时回忆起儿时听熟的印第安狩猎歌。这是不是两个古老民族共有的文化基因?

在进小学之前，在家里我喜欢看着彩色画册摹仿画画。可是这些画面并不是名画，我身边也没有名师指点。

罗：唱歌、跳舞与绘画是您最早接受的艺术教育，记得后来您还学写毛笔字。

赵：到三、四年级的时候，我开始认真练习写毛笔字。每天放学回家，写一版大楷、一版小楷。这是受了“蒋老伯”的影响。蒋老伯是我大姐的同事之父，是苏州城里当时颇有名气的书法家。他托人转告我们兄弟几人，练大楷要抬起右臂，肘部不挨着桌面；还告诉我们，字帖选用《多宝塔》较好。那几年下的功夫，让我一生受用。

在我念三年级下学期的时候，在尚德补习学校有机会学珠算。这在当时苏州的小学里是少有的，以后我再也没有在学校里学过珠算。就凭这半年的基础，以后我在家常常自己练习打算盘。整套珠算加减口诀的系统结构，所蕴藏的互逆性、互换性、互补性，开启了逻辑思维的萌芽。

罗：这种互逆性、互换性的方式，后来您也运用在幼儿数学的口诀上。

赵：还依据这，编出了变换加减算式的歌谣。到小学四年级时，我有机会开始学钢琴，老师是大姐的同学毛月丽，她给了我十分可贵的入门指点，要求练琴不看手，不看键盘，每次回课时用一片大的纸板遮住我的双手。我的视奏能力就沿着这条轨道成长起来了，视奏能力强又让我能以自学的方式及早接触到许多名曲。对她的感激之深，是我永远无法表达的。

冯长春(以下简称冯)：小时候的启蒙教育撒下了逻辑思维和形象思维的种子，培养了您对科学和艺术的兴趣，这种影响是毕生的。我们知道您的父亲是德国新教监理会的牧师，您对每晚的家庭祷告和周末去教堂做礼拜这种宗教氛围还留有很深刻的印象吗？

赵：我的父亲多次讲到，监理会属于马丁·路德直传的教派，引以自豪。他说这教派崇尚理智自律，很瞧不起那种狂热忏悔的做派。

我们兄弟姐妹一辈子都不抽烟，不喝酒，不打麻将，不赌博。我记得自己在15岁之前从来没有看过电影。有些家务劳动的活儿，是指定我们兄弟几人分担的，我负责在客厅、书房等处扫地。这些都属于日常生活中的严谨自律。

每天晚饭之后有家庭礼拜，但父亲从来不在家庭礼拜时讲话。程序通常是：齐唱一首赞美诗，轮流朗读几段经文，最后由某人领着做祷告。经文大多数讲的是犹太人的古代史，跟现实没有联系。祷告所关心的是祝愿抗日能打胜仗，民族的命运放在突出的地位。

在我念小学的那段时间，每到星期日就去上 Sunday School，在教堂大楼楼下的一间大房间里，不在众人做礼拜的大堂。

冯：Sunday School 是专为孩子们开设的“儿童主日学”吧。

赵：Sunday School 由一些中年的女教徒轮流主持，给孩子们讲一些故事。所讲的故事中有不少是中国民间的悲剧，跟基督教信仰没有联系。

冯：更多的音乐活动是否从读中学时开始的？

赵：进初中后，我有能力在星期日的公众礼拜场合奏钢琴，奏钢琴就成了分配给我的专项任务，既奏礼拜开始之前的引入音乐，也给全体公众齐唱弹伴奏，也给唱诗班的特别合唱节目弹伴奏。这样就把我的注意力集中在音乐的技能上，我不再注意唱诗的歌词，也不再注意讲道人讲些什么，也不再引起对信仰问题的思考。

罗：这可以算您比较早接触到的西方宗教音乐了。从和谐的音乐我想到您家庭生活的和谐，您常提到父母教育有方且要求严格，家里生活清贫但和谐温馨，能谈谈这方面的情况吗？

赵：家人聚在一起谈论的话题，我不记得有关于经济利益或利害冲突的。背景原因可能是，父亲在教会里领薪水，大姐在学校里领教职工资，没有什么奖金，也没有什么克扣，平平淡淡，不用操心。母亲操持家务，从不出去挣钱。学生辈的哥哥弟弟们每月领到父母给的零用钱，各人自己节省着花，互不干涉。

在我上小学、初中这段时间里，家人常提起的话题大体有这么几方面：

一是关于抗日时局，父亲听到了什么消息，回家来说一说，好消息大家高兴，有变故大家着急。

二是学生辈在学校里的情况，哪个老师说了什么，同学们对老师有什么评论，学校举办什么活动。

三是教会里有什么节日活动，节日之前有什么唱诗班的练习安排。

四是对各人行为举止言谈的检点评说，有哪些缺点要注意改过。

这些话题大都是道德评价方面的，很少涉及自然科学。

偶尔遇到出现彩虹、月食、日食，讲讲这些自然现象是怎么形成的，讲讲为什么月食挨近十五，日食挨近初一。

冯：前面您谈到从小学开始练毛笔字，后来又喜欢作画，从 10 岁又开始学钢琴。您认为这中西艺术的熏陶和训练，对您的心理结构的形成和发展有什么样的作用呢？

赵：练习毛笔字的事情前面谈过了，是从小学开始的，喜欢画画则是进小学之前的事，摹仿彩色画册，自己用彩色铅笔画。那些画面都是儿童读物，没有名画，也没有得到老师指点。到小学四年级，才开始上美术课，一星期只有一节，老师也拿不出名画来，只是让我们临摹他自己画的水彩画。这些都算不上美术熏陶。

那时，家里有一本《古文观止》，是我的课外读物。给我印象最深的是《醉翁亭记》和《陋室铭》，我曾反复朗读，当时能背得下来。我在整个小学、中学阶段，都没有机会接触古典诗词。

冯：前面您提到至今还能记住上幼儿园时唱的一首歌，您的这种超强的记忆力应该是跟较早的启蒙教育有关吧。音乐方面的具体启蒙是怎样的？

赵：在音乐方面，在小学、初中时接触较多的是宗教合唱和钢琴小品。由于都是通过亲自演奏接触这些音乐，的确留下了很深的印记。在念初中的阶段，有年长

的朋友借给我几本丰子恺编著的介绍欧洲音乐名家名作的书，开了西方近代音乐史的眼界。可是，书里提到的那些名作，当时大多数没有机会听到，连乐谱也见不到。

这些机遇，锻炼了我的钢琴视奏技能，培养了我对音乐的浓厚兴趣。后来，在高中二年级下学期的期末音乐会上演奏了拉赫马尼诺夫第二钢琴协奏曲的第一乐章，1949 年夏能以同等学力考取北京师范大学音乐系，都倚仗初中时的这些积累。

罗：您的母亲曾任小学的数学老师，这是否让您从小就受到严格的数学训练和培养出对数学的兴趣呢？

赵：我的数学知识技能主要是在学校里学的，小学和初中阶段数学成绩都很好。进高中以后干扰太多，对数学就不用心了，几何三角都没有学好。

母亲教我做数学题，我印象最深的是小学二年级那段时间。当时在昆明上学，开始做乘除应用题，我找不到门径。回到家里，我在厨房昏暗的灯光下，把一道道应用题读出来，母亲一边做饭煮菜，一边听我念题，告诉我怎么分辨用乘法还是用除法，遇到除法题怎么找除数。这些思考都不停留在具体数值上，而是用日常语言来捕捉可以普遍运用的规律。这样的思维方式给我开了窍。后来，在整个小学阶段，我做应用题都不觉得困难，准确率比较高，得益于二年级这段时间学到的思维方式。

寻求报国之门的东吴学子

冯：在您的少儿时期，不仅有学习知识的美好回忆，而且有抗日战争艰苦年代的沉痛印象，这对您后来的忧国忧民的情怀是否有直接影响？

赵：那段时间，不仅从时段上讲是抗战最艰难的岁月，而且从我的生活地点来说是在沦陷区。在 1938 年前后，父母曾经带着我和弟弟两个最小的儿子离开沦陷区到昆明工作了一年，可是一年之后又回到沦陷区，这是由于父亲所属的美国教会对日本侵略的妥协态度，认为在沦陷区照样可以传教。在我的童年少年时期就这样屈辱地生活在沦陷区，尝到当亡国奴的苦味。1941 年太平洋战争爆发，日军没收了美国教会的财产，教会机构从教堂大楼扫地出门，教会学校也被勒令停办。我自己则考进了“省立实验小学”念六年级。小学毕业以后，我考入省立草桥中学，课程中除了有自然常识和语文，还有日语、日本近代史之类，进一步感受到亡国的屈辱。直到日本投降才结束。

冯：您这一代音乐家不少人都有过这种经历，张前老师、茅原老师等都提到了类似的情况。

赵：抗战胜利后不久，国民党煽动反苏情绪，苏州市的中学生全被组织起来上街参加反苏游行。后来，在地理课上，老师面对一张大的全国地图讲：原先中国像

一片桑叶，现在缺了一块，像不像一只老母鸡？在这些煽动下，我对祖国命运的关怀又在这扭曲的基调笼罩下加温了。

随着蒋介石发动内战，反饥饿反内战成为挽救祖国命运的旗帜。抗战刚胜利时对美国的感恩戴德情绪很快转向怀疑，在“沈崇事件”之后，酝酿起反美情绪，成为那时忧国忧民情怀的聚焦点。

冯：这种忧国忧民的情怀有没有转化为什么具体的行动？

赵：当我个人从少年期转入青年期的那些日子，忧国忧民的焦虑进一步觉醒。这觉醒表现为两个特征：一是从自幼以来的宗教氛围中游离出来，寻找无产阶级求解放的哲学思想，二是从自幼习惯的美国文化影响中挣脱出来，燃起抗美救国的热情。基于这样的探寻，我在1948年下半年参加了苏州的“群社”。虽然这个组织来历不明，在五十年代受到了反复调查，但是对于我们这些青年学生来说，这组织自称是共产党的外围组织，当下的任务是迎接解放。这令我感到，入“群社”是报国之门。

那年11月间，群社遭国民党破获，我就从苏州出走，到了浙江的几个城市，当时我的二哥在那里教中学，伯父的家也在附近。在这段流浪时期，我不但不觉得倒霉，反而庆幸自己能体验一下“高尔基式”的生活，机会难得。

怀着报国的强烈愿望，我在1949年暑假报考了北京大学哲学系和北京师范大学音乐系，坚决摆脱自幼生活的宗教文化氛围。

罗：这一阶段，有没有一些有趣的事情，或者让您印象深刻的事情值得回忆呢？

赵：从1947年秋到1948年春，我念高中二年级，在苏州东吴大学附中住校。由于父亲的工作已调派到松江县，家已搬迁到松江了，我要念东吴大学附中就只得寄宿了。附中宿舍楼对面是大学生宿舍楼。到1948年春季学期，我常到大学生宿舍楼跟大学生交谈，接受新思想。大约在四、五月间，有一个小组说，要到上海交通大学去开开眼界，我就想跟他们一起去，在学校里请了一个星期事假。在交大的运动场上举行大型集会，我和几个同伴演了一出小剧，表演特务查户口。这件事暴露了我极为幼稚，既不懂事，又爱表现自己。回到苏州，这事就传开了。大姐听说了很生气，告诫我今后不许参加这样的活动。东吴附中校方当然不给好脸色，在那个学期的成绩报告单上，我的操行一栏里写的是“丙”。从那以后我才懂得了该悄悄地干，在那年秋天就秘密参加了“群社”。

“群社”被破获，我出走浙江，又辗转回到松江家里。松江离上海很近（现在已成为上海市的一个区），有一回我到上海找表舅父借书。我的表舅父姓杨，在上海南京路附近开设一家旧书店，买卖各种古籍线装书。我挑了几本借回家来看，其中有一本是陈澧的《声律通考》。读了以后，才知道中国古代有六律六吕，把十二律分成六阳六阴。我就依照律吕观念设计了一种键盘样式，找木匠铺的师傅制作了一

个键盘模型。这键盘样式其实特别简单：在任何八度范围内设置六个高而短的小键、六个平而长的大键，形成两排全音音阶。可是音位的黑白颜色没有改，仍保持原样，就形成高键三白三黑(三白是 CDE)，平键两黑四白(两黑是升 C 降 E)。

罗：这个模型您后来还一直留着吗?

赵：在我到北方上大学时，这模型一直装在我的皮箱里。经过北大的两年、燕大一年，同学们都不知道。到第四年，燕大音乐系并入中央音乐学院，东迁天津，偶然让同班同学见到了这个模型，就有同学建议我向教务处申请，让乐器室照这模型制作一台能奏响的钢琴键盘。那是 1953 年春天的事。1954 年我毕业留校工作，那架钢琴就在我的卧室里摆放着，抽空练一练。大约练了三个月，我自己就适应了。

在五六十年代，我陆续得知，除我以外还有四个人不约而同有这样的设计：成都乐器厂的刘鹤云、总政军乐团的王建中、新疆某中学的李存仁、天津某科技人员王家驹。到 80 年代我又了解到，在澳大利亚有一个“66 协会”一直在用“66 式键盘”进行教学。我终于明白了这么两件事：(1) 键盘式样的这种改组，是东方古代律吕观念与西方近代工业文明的器物碰撞之后必然会萌生的动向；(2) 在西方近代音乐文化发展过程中也屡屡有人尝试如此改组键盘。反观我个人的经历，只是其中小小的浪花。

从哲学系转到作曲系

冯：赵先生的前面讲述的经历是有惊无险，发明创造的尝试则较早显示您非凡的创造性。您是在什么时候开始对哲学产生兴趣并阅读了大量的哲学著作，这种兴趣产生的契机是什么?

赵：我对于形而上问题的热衷，显露得比较早。其原因，我自己不能解释。在我初中毕业那一年，1946 年夏，我曾参加过一次夏令营，那是基督教的“青年团契”举办的。在夏令营里，允许自由报名听不同的讲座，我参加了讲神学的班。主讲人介绍了各种思想流派，列举了：一神论、多神论、无神论、泛神论，每个术语都介绍了英文名词。这些词都源自希腊语，由此我知道，在希腊语里，thei 是“神”，mono 是“单一”，poly 是“多”，a 是“无”，pan 是“泛”。事后大姐听说我报名听这样的讲座，就批评我。她认为，像我这样的年龄应该多听一些虔诚信仰、行为道德方面的教导。在我青年时期，常听到人批评我好高骛远，这一类批评后来就听惯了。

冯：这的确有点儿与众不同、特立独行啊。

赵：在我念东吴附中高二的时候，读到一本很薄的小册子，封面上写着“辩证法唯物论”，文章的主旨是：无产阶级求解放是当代的历史使命，哲学是无产阶级争解放的思想武器。这向我开启了全新的思想境界。

冯： 您读中学时就喜欢哲学，这与王宁一老师有些相似。

赵： 接着，我读到了两本哲学书，一本是米丁的《辩证唯物论》，另一本是罗森塔尔的《唯物辩证法》。这两本书的译文，为了躲避国民党的书刊检查，都不出现"无产阶级"这样的字眼，凡是讲到"无产阶级"的语句，都用"普罗列塔利亚"来代替。尽管遮上这样的防护伞，并不妨碍我理解行文的内容。罗森塔尔的书虽然比米丁的薄，但是我读了觉得收获更大。这两本书并不是理想的哲学读物，但当时在国统区别无选择。读了这两本书，坚定了我上大学念哲学的志向。

罗： 您进入北大后，又读了不少哲学书吧。

赵： 1949 年秋入北大哲学系之后，能读到的马克思主义哲学著作，一时还不多。恩格斯的《反杜林论》当时还没有完整的译本，先出版了一小部分，书名标作《新哲学・・・》，这当然是我的优选读本。列宁的《唯物论与经验批判论》已出版了完整的老译本，也是我当时下决心从头至尾啃下来的。这两本书都是论战文章，不是由浅入深的哲学教程，我读起来非常艰辛。同时还读到一些别的书，例如《共产党宣言》、《马克思主义的三个来源和三个组成部分》，大多数不是纯哲学的文章。

选修课程由自己选择，我选了贺麟讲的"西方哲学史"、胡世华讲的"数理逻辑"。对于打好哲学素养的基础，这两门课都是必要的。可是课程内容跟马克思主义哲学极少直接联系，不能满足我的求知欲。

当时（北京解放之后第一个秋季开始的学年）还开设过两门大课，由艾思奇和胡绳两位红色教授来讲，听艾思奇课的有几百人，听胡绳课的有几十人。这两门课讲述马克思主义哲学的基本原理，是我当时急需了解的。艾思奇讲课口若悬河，滔滔不绝，可是我很难记下笔记。胡绳讲课慢条斯理，论点清晰，我在当时就感到收获很大，在思想方法上受到了高营养的哺育。

罗： 您曾提到胡世华教授的建议对您一生的选择有重要影响。

赵： 是呀，胡世华的助教名叫陆钟万，由于我逻辑课作业成绩出色，对我很友善，建立了密切的私交。胡世华对我也很赏识，曾邀请我个别谈话，拿他的讲稿让我提意见。他们有一段时间可能想培养我当逻辑课的助教。胡世华早年留学德国，爱好音乐，当他了解到我在音乐方面的自学基础之后，就劝我转学，专攻音乐。他当时说出的理由是，哲学有了基础可以继续自学，音乐却耽误不得，必须趁早打好扎实的基础。

冯： 胡教授是如何发现您的音乐才能的？

赵： 我会弹钢琴这件事，在北大学生中很引人注意，可以说是独一无二，入学之后不久就传开了。那时，红楼地下室里有一台钢琴，理学院的阳台间里也有一台。起先我在红楼地下室练过琴，那里比较昏暗；后来发现理学院也有一台，房间很敞亮，我就在理学院练琴了。在一次理学院举办的晚会上，我演奏了贺绿汀的《牧童短笛》，这些情况，通过胡世华的助教陆续传到他的耳中。在他找我个别谈话

时，现场没有钢琴，他只凭口头问答就了解了我的音乐基础。于是，在他的推动下，我就给中央音乐学院教务处写信，询问可否转学。回信说，不收转学生，只收应届高中毕业生，劝我在北大继续安心学习。胡世华得知就说，他跟燕京大学音乐系的许勇三认识，“你可以转到燕大”。我拿着他给许勇三的亲笔信到燕京大学找许勇三，许勇三主持了简朴的转学考试，就表示同意我转学。那是 1951 年夏天之前的事。现在回想起来，可以说，我进入音乐这一行全凭胡世华的指点、推动、开路。今天我在音乐界如果说得上有什么成就和影响，首先要感谢胡世华教授。

我在北大那两年，虽然下功夫读了一些哲学书籍，可是对马克思哲学思想的真谛并没有摸到。到 60 年代初，我才明白马克思对于哲学学科的划时代贡献。

罗：如果让您重新选择一次，您还是会从哲学转向音乐吗？

赵：在中国这个社会里，我从 10 岁到 18 岁的积累在当时确实是稀有的，这决定了我在这个社会里早晚会走上从事音乐的人生历程。假定历史重演，要求再选一回，我认为那也别无选择。

可是，反过来问，假定再来一个 1949 年，让你在北大哲学系和北师大音乐系之间再选择一回，你会选择进北师大音乐系吗？我的回答是：不会！在北大专攻两年哲学，决定了我从事音乐的独特方式，决定了我能够跟李泽厚这样的哲学家交往几十年，这在中国千百个音乐从业人员行列里是别具一格的，我不后悔有这样的独特性。

冯：在中学时期您迷上了哲学，还一直坚持练钢琴吗？有没有接触一些音乐理论和作曲技术理论的著作？有没有参加各种音乐活动？

赵：太平洋战争爆发后，苏州东南角博习医院的美籍院长撤离时把一架钢琴存放在我们家里，有这么好的条件，坐在钢琴前视奏乐谱成了我的阅读习惯，凡是当时能找到的五线谱乐曲，我都拿来视奏。太难的，达不到应有速度，就放慢速度，音符和弦尽量不错。抗战胜利后，姨妈在上海买到一本 *Master Pieces*、一本奏鸣曲集（都是盗版的，纸张很差）带到苏州送给我，让我开了眼界。

拜师学钢琴，在初中时有过两个机会。一位是在苏州的李明珠老师，她很严谨，要求我练熟十二律分别当主音的大小调音阶，指导指法，一一检查。另一位是上海的胡文洁老师，她借给我舒伯特即兴曲、莫扎特幻想曲的乐谱，教我有表情地弹奏。在回课时她问我一些调性方面的问题，测试我是否懂得。到高中阶段，东吴大学有一名专职的美籍钢琴教师葛维廉，他指定我精心练习贝多芬的《悲怆奏鸣曲》和拉赫马尼诺夫的《钢琴协奏曲》（第一乐章）。

至于音乐理论，如果大小调音阶、四声部合唱谱式也算乐理知识，那时学到了一些，如果粗浅的欧洲音乐流派及其代表人物的知识也算音乐学的一部分，那时也学过一点。说到作曲技术理论，中学阶段完全没有接触过。

课余音乐活动，那时在苏州有一个“艺声歌咏团”，我常参加那里的活动。抗战胜利后这团很活跃，一两个星期就练习一回，请了指挥来指导，像《保卫黄河》，《垦

春泥》这类合唱都列入练习曲目。可是这歌咏团没有开音乐会公演过。在东吴大学校内，也成立了一个练习合唱的俱乐部，排练了《黄河大合唱》里的好些乐章，在学校的大礼堂里演了一场。

罗：您在中学毕业时，以优异成绩同时被两所大学录取——北京大学哲学系和北师大音乐系。您选择了北大，当时李泽厚、刘刚纪都是您同系的学友，在北大哲学系您印象最深的事情是什么？收获最大的是什么？

赵：李泽厚比我晚一年进北大哲学系，我跟他在北大同系学习仅一年。刘刚纪进北大哲学系时，我已经转学离开了。他跟李泽厚密切交往合作。我认识他是在 20 世纪 80 年代初之后。

我跟李泽厚交往的时间远远长于同学的时间。我转学入燕大之后，还常常进城来看望他。他当时住在肺病疗养宿舍区（景山东街，理学院所在地），见了面就探讨一些哲学、美学问题，美学是我们共同的志趣。我随燕大音乐系搬迁到天津以后，他曾到天津看望我几次。1956—1957 年我被派往东德学习，我们保持信件往来。他开始在国内报刊上发表美学文章。1959 年，中央音乐学院迁到北京，我们又在一个城市里生活，来往就频繁得多了。他要发表什么文章，常把打印出来的校样拿给我读一遍，让我提意见。他渐渐成为当时中国美学界的三大学派之一的代表人物（另外两派以朱光潜和蔡仪为代表）。他的《美学三题议》那篇文章，发表在《哲学研究》上，有的年轻人从中读出蛛丝马迹来，发现有些段落不同于李泽厚的文风，像是别人写的，就猜测出自我的手笔。

从 1961—1962 年起，我的思想有了很大进展，在交谈中提出了"人类学本体论"、"工艺学的哲学"这样的概念。李泽厚对"人类学本体论"的提法很顾虑，怕挨批判，劝我谨慎，不要这么提。对"工艺学的哲学"，他直截了当嘲笑，说这是"机器人的哲学"。我则坚持认为，在《资本论》第一卷的脚注里透露的有关"工艺学"的哲学观点是马克思哲学思想核心（通常被称为"唯物史观"）的微观阐述，我自己正在调式与和声研究、小学数学教学法这两个领域里沿着工艺学分析的轨道向前推进。我知道他对这些具体学科不感兴趣，从不跟他讨论那些方面的问题。

罗：学术观点的不同，不会影响你们的关系吧。

赵：尽管出现这样的根本分歧，我们的友谊并未破裂。在 70 年代上半叶，报刊上围绕"劳动创造人"这主题展开了争论，我们读了这些争论文章，分头写出了文章，互相提意见。我写的那篇是《论从猿到人的过渡期》，后来署名"方耀"发表在《古脊椎动物与古人类》季刊上，那是 1976 年春季的事。长久以来，这篇文章没有任何影响，只是李泽厚的个别行内朋友知道是"他写的"，读了对他说"写得好"。

那年秋天，四人帮倒了，李泽厚抓住时机，又发表文章，又上电视台，又出版专著，又编辑刊物，大出风头。他主持编辑《美学》年刊时，邀请我发表文章，我发表了三篇；他培养研究生，请我去当硕士论文评审委员；他在《中国大百科全书·哲学》

卷主持“美学编写组”，请我参加编写组。这些事都出现在1984年秋之前。

1984年9月，我奉调到广州工作，就疏远了。“六四”之前那几年，有一批青年人围着他，捧着他，“六四”之后，他移居国外了。有十几年时间，两人没有来往。

本世纪初，有一天他突然打电话给我，告诉我，中山大学请他来讲学，这几天住在珠江边上的招待所里，约我见面。我如约见面了，除了拉拉家常，讲讲这些年的遭遇，没有谈什么学术问题。其间他对介绵说：“这些年走了世界上这么多国家，觉得最聪明的还是宋光。”

后来他在《读者》杂志上发表文章提起我，把我跟哲学史上的名人并列评说，引起别人注意。在他接受采访的回忆谈话中，也提到我，还刊载了我们在北大同学时照的照片，怀旧感很浓。但是学术观点有什么变化，我尽量避而不谈，免得招来冲撞。他提倡“告别革命”，我不认同，也不批评他。他则表示：“这样提对于安定团结是帮了忙的。”

我一直在等待一个时机，把马克思在《资本论》第一卷里透露的有关工艺学的哲学思想跟通常所说“唯物史观”的内在联系做一个系统的说明。

罗：我们希望能早点看到您对马克思工艺学思想的进一步论述。在李玫的一次采访中①，您谈到当时在哲学系的贺麟教授说你提的问题是非哲学、非科学的，我猜测是跨学科的。当时您提了一些什么问题，让他难以回答？

赵：提了哪些具体问题，我已经记不得了。

在听贺麟教授讲西方哲学史时，特别引起我注意的是Spinoza的泛神论。列宁曾说，泛神论是“羞答答的唯物论”。多少年以后，我才知道爱因斯坦继承了这一传统。当时我可能问过涉及Spinoza哲学体系的问题。

恩格斯常说：黑格尔构筑的哲学体系是保守的，而他所创用的辩证法则是革命的。我把这“体系与方法的矛盾”迁移运用于对各种哲学流派代表性学说的分析和评价，也思考了Spinoza的体系与方法的相互关系；我了解到，Spinoza关注的中心点是道德命题(伦理学问题)，他的著作用几何学公理定理推导的方法论证了道德命题。这种方法跟Spinoza的泛神论体系的关系如何，也是我当时探索的，在向贺麟教授请教时，有可能问过这问题。

当时我在读《反杜林论》的部分译稿，涉及不少自然科学问题。众所周知，恩格斯写作《反杜林论》的过程中积累了不少预备资料，后人集中起来编成《自然辩证法》出版了，其中当然有不少跟自然科学擦边的哲学问题，例如“劳动在从猿到人转变中的作用”就是这些预备材料中的一篇。当时我很可能挑出其中的一两个问题请教了贺麟教授。

---

① 赵宋光、李玫《跨越·会通 ·超越——赵宋光先生访谈录》，《文艺研究》2004年第1期，第71—80页。

罗: 后来您发表的《论从猿到人的过渡期》的论文,系统地体现了您对这些问题的思考。

赵: 现在回想起来,这样评论我是不足为奇的,但在当时,当高年级的同学把这一评价转达给我时,对我震动很大,我曾以此警告自己,不要被一些具体的自然科学问题纠缠住,入不了哲学的门儿。

在我离开北大之后,直到转入中国音乐学院工作,十年间我读了许多心理学书籍,其中有心理学教程,还有《儿童心理发展概论》、《思维及其研究道路》等。我在这方面的强烈求知欲令我不担心入不了哲学的门儿。这些知识对我解开认识论之谜有很大的启迪,对我后来理解 Piaget 的“发生认识论”作了很好的准备。现在回想起来,我们钻研哲学该做的事不是摆脱实证科学的“羁绊”去悬空地思考哲学问题,恰恰相反,应当深入到一个个实证科学领域里去提炼出哲学问题来,以新的方式重新思考。这样才不致流入空对空的悲惨境地。

冯: 您在中央音乐学院作曲系的学习中,打下了坚实的音乐理论基础,接触到大量的文献和音响资料,您当时对哪些课最感兴趣,对什么流派的作曲家最喜欢?

赵: 请不要误认为我在中央音乐学院作曲系打下了坚实的音乐理论基础。那时课程很少,给我们班上课的教师,素质较高的只有萧淑贤和蓝玉崧两位。另外有些素质高的教师,例如姚锦新、黄飞立、赵方幸、朱工一,都没有给我所在的那个班级讲课。当时我最喜欢上的课是民歌,张天恩、朱仲禄这些歌手都曾应聘在中央音乐学院教课。我学唱得虽然不怎么到位,但是很认真,反复摹唱。

图书馆里的乐谱、书籍和唱片,是我自学的主要资源。当时我视奏的眼界大大开阔了,除了贝多芬、萧邦的作品,还注意寻找民族乐派的作品,穆索尔斯基的特色技法对我很有启发。我也寻找西贝柳斯、格里格、德沃夏克的作品,但当时能找到的乐谱很少。在理论著作方面,除了音乐史方面读过中国古代音乐史和欧洲近代音乐史,我很仔细阅读了缪天瑞先生的《律学》初版。在同班同学中,注意这本书的人很少,愿意读的人更没有,所以当时无法把我读这本书的收获和疑问跟同学交流。王震亚先生的《五声音阶及其和声》,我也从头至尾细读了,他提出的纯四度叠置和音,给我留下了很深的印象。

有一次,中央音乐学院请查阜西先生来天津讲学介绍古琴,讲到古琴这乐器不同于西方弦乐器的许多特点,也介绍了琴律和琴曲。跟音乐史知识相联系,在琴曲里我特别注意《广陵散》。

概括地说,我当时注意的重点在作曲技法的民族特色。但在这条路径上,当时还谈不上系统的学习,仅仅埋下了星星点点的种子。

罗: 热爱民族民间的情结,贯串在您几十年的生涯中,我们对此深有体会。1954 年苏联专家来华讲学,您还是五年级的在读学生,就被抽调去突击学俄语,您在外语学习方面不仅有过人的能力,还有一套行之有效的方法。能谈谈这方面的

体会吗?

赵:我给苏联作曲专家当翻译是从1955年秋季开始的。1954年初寒假之后开始突击学俄语。当时,作曲系主任江定仙教授找我个别谈话是这么说的:"我们请了苏联专家来讲学,可能半年以后就到了。我们请了专职翻译,可是作曲技术方面的内容,专职翻译可能会有困难,要有既懂作曲又懂俄语的人来协助。从现在开始你就专攻俄语,做好准备。学院本来准备以后送你去苏联学习,俄语你反正总是要学的,现在提前学,对你也不算额外负担。"寒假以后,一个专学俄语的小组就成立了,在我以外还有四人:毛宇宽、熊克炎、陈慧甦、罗秉康。请的教师是一名白俄老太太(当时天津有很多"白俄",都是在十月革命前后逃到中国来避难的),她的教学方法很别致:依据一本俄文的音乐普及读物,编出了几十个问题,针对每个问题都写出现成的答案,这就是教材;这些教材打印出来发给我们,让我们预先背诵,上课时她提出一个个问题,让我们轮流回答。回答中有什么错,在纠正的同时作一些简要的说明。在这段学习中,能力最强的是毛宇宽,其间他还自修俄语语法,他的回答很少出错。我的回答常常是断断续续结结巴巴的。

半年以后,只来了一位声乐专家,我曾给他当过翻译,兼弹钢琴伴奏。抢时间赶学俄语有了缓冲,又延长了一年。

冯:您这一代音乐学家其实都没有今天的学生们学习外语的良好条件与环境,但你们却都有着良好的外语能力,恰恰是对几门外语的驾驭能力使得您这一代的不少学者有了更为宽广的学术视野。

赵:到1955年夏,苏联作曲专家阿拉波夫来了。最初的假期讲学是由欧阳小华(阳翰笙的女儿)翻译的,到秋季开学时,仍由她翻译。不久,她在翻译某些段落时有些困难了,我就作了一些旁白;这样的情况多了以后,她就提出来让我担任主要翻译,她在听众席上坐着,遇到生僻的词就提示一下。阿拉波夫的课就这样应付下来了。

跟这课并行,还有专家夫人托多罗娃的《歌剧分析》课,她要求我课前到专家住处备课。每次她把新课的内容扼要讲一遍,不明白的当时我就提问,她作补充说明。参与备课的,有时还有王震亚教授。托多罗娃讲话语速很快,上课时我的听力难免跟不上,她见我没听明白,就作一通补充解释,这一来我的脑子就更胀了。我只得要求她把最初说过的话简单重复一遍,才解了困境。

关于我的外语能力,有不少传闻,大多数不符合事实。我自己觉得发音比较准确,背诵下过功夫,这两点使我得益不少。至于所谓"听力强",主要由于专业内容领悟得快,汉语表达组织得快,其实跟外语能力不相干。

留学东德钻研音响物理学

冯:您在1956年被派往东德学习音响物理学和音响导演,是谁发现您具有扎

实的物理学和数学的基础以及科学思维的方法和能力呢?

赵:派我去东德,是很突然的。那一年夏天,我先后去了锡林郭勒草原和阿拉善草原,回程中又在黄河上乘木船航行了三个星期。这次体验生活花的是北京舞蹈学校的钱,相约跟舞蹈家贾作光合作创作一部蒙古族题材的舞剧。在包头上岸,回到呼和浩特内蒙古歌舞团的大院里,得知中央音乐学院来电报催我回天津。回到学院才知道,学院也是突然接到这么一项派遣任务。东德文化部要为中国开办一期"音响师专修班",是依据两国的文化协定框架,由德方主动提出来的。培训所需经费也是按照文化协定由德方提供的。接受培训的人员主要在电台、电影制片厂、唱片厂、科研机构范围内,由中方指派。但是德方明确要求,应当从音乐学院派出一名教师,受过培训之后在音乐学院开设这个专业;这名教师应当能在钢琴上读奏总谱,数理基础好,有外语能力。按照德方提出的人才口径,在音乐学院的教师队伍里找,就把我挑中了。学院上报文化部,文化部批准,就列入了派遣名单,由文化部买好了十月中旬的飞机票。这过程中无须征求我的意见,所须的就是赶紧把我从草原召回。

冯:就像当年于先生留学波兰改学音乐学一样,没有思想准备。

赵:这事来得突然,不像派留苏学生,出国前要在留学预备部学半年到一年俄文,当时为了赶上德国文化部开设的"音响师专修班"开学,完全不考虑预先学德语的事。到北京会合时,小组人数不满德方所提供的"十人"名额。我现在凭回忆记得的人,除我以外有:王讴、王湘、徐韬、张以清、邓先超、袁方、刘鑑。到达东柏林,赴音乐高等学校报到之前,文化部派了一名曾在苏联居住多年的老党员照顾我们的生活,王湘和我两人懂俄语,生活上就通过俄语转译作出安排。上专业课时,学院聘请德意志新闻社的一名记者担任课堂翻译,我们随身带几本物理教科书,遇到专业术语,那记者就复述那德语词(例如 Nachhall),我们就猜着词意查教程,临时勉强译一下。

冯:对德语的掌握就是在这时候强化形成的吧。

赵:在这种情况下,我就意识到必须突击赶学德语。利用随身带去的教程、读本之类的书,一边读语法规则,一边强化记忆单词,一边利用日常生活的语言环境锻炼听说。到当年 12 月下旬,那位记者受德意志新闻社派遣,出差到中国,告了假,课堂翻译的事就要我们自行解决了。从那时以后,我就担任了音响师专业课的课堂翻译。

罗:才两个多月的时间,您就掌握了德语,还当上翻译了,不可思议呀!

赵:老教授要求这个班的成员都补习一些高等数学知识。我就利用随身带去的一些数学教材,选择一些专题,给同班的伙伴们讲讲课。这些都是迫于当时的实际需要,勉强"打鸭子上架"的,没有经过考核,没有人发给资格证书,没有人抽查教学实效的业余活动。后来人们传说时,夸大了这些活动的学术水平。

罗：能介绍一下您在东德留学的经历吗？您的心理结构中，原来就有德国文化传统影响的因素，这次在德国文化的氛围中，全方位地吸吮哲学、文艺、音乐的各种生动鲜活的信息后，您产生了什么变化？在东德有没有最难忘的人和事件？

赵：我们去东德的时候，第二次世界大战结束才十年，生活供应还实行配给，有些食物是凭票购买的。对我们的待遇还比较优惠。城市里处处能见到炸毁的大楼残垣，有些地方有工人在慢慢清理。但是地铁和城铁已经正常运转，这类现代化的交通工具给我留下了深刻的印象。参观电台之后，录音的现代化设施也令我赞叹。

刚到东柏林时，安排我们住在郊外的大学生宿舍区，每逢专业集体课，要乘城铁转地铁，路上单程就花费一个多小时。我就哀叹现代化的城市生活造成的布局不合理和时间浪费。一个多月以后，调整搬迁到音乐高等学校附近的音乐中专楼的顶层去住，节省了大量时间，那种哀叹也就淡化了。

罗：您当时对东德现代化建设的思考，与您独特的知识结构相关。

赵：新住址是“菩提树下”大道和国家歌剧院所在的小区，离喜歌剧院也不远。后来，学院办公室通知我们，只要手持音乐高等学校的学生证，在国家歌剧院开演之前五分钟内就可以只花半个马克买到一张顶楼票入场，入场之后自由找空位坐下，就可以看这场歌剧了。在 1957 年春季那个学期，专业集体课已经结束了，小型的实习课每周两次，安排较松，我就利用这条件看了几十部歌剧。这是我在那一年里最丰硕的收获。

有一次去莱比锡开留学生代表会议，我是作为柏林地区的留学生代表出席的，会下跟莱比锡音乐学院的中国留学生会面，认识了童忠良等人。莱比锡真是一个名符其实的“书谱城”，大街两旁的人行道上到处有地摊上摆着旧书和旧谱，供行人选购。我专挑歌剧的钢琴缩编谱，买了几十本装在旅行袋里带回柏林。当时曾设想回国后好好研究歌剧艺术。这些乐谱后来都带回国了，但是坦率地讲，几十年来我一直没有好好发挥这些资源的文化潜能。现在要及时给自己敲响警钟，珍惜有生之年的有限时日，认真做好这件事。

执女指挥家之手白头偕老

罗：您是出国前与史介绵老师结婚的吧。史老师是我国最早的女指挥家之一，您们是如何认识，又如何从相识、相知到相爱的？您最欣赏史老师的哪些方面？

赵：我最早注意到她是在杜钳、高士傑、廖胜京他们班的毕业作品音乐会上，她指挥了好几个合唱节目。我跟他们本来同班，可是他们要求延长一年(为六年)，

我和吴应炬五年就毕业，所以他们的毕业作品音乐会是在我毕业之后一年开的，那时介绵入学院将近一年了。她的指挥动作很有气势，节奏鲜明，强弱起伏灵活多变，富有表情，给我留下很深的印象。又听人告诉我，她是从志愿军文工团来的，小小年纪却是老党员了，在部队得过奖。这些介绍令我肃然起敬。

有一次，声乐系同学包桂芳带她来我的宿舍看“律吕式键盘”。我跟包桂芳原先不相识，但是包桂芳的性格像一团火，见人自来熟，那次以后又多次带她来看我，遇到什么问题征求我的意见。有一次，关于学俄文怎么记单词的事，介绵单独找我来问。又有一次，要参加学校举办的歌曲创作比赛，她拿了歌词和谱子来征求我的意见。那些日子，我怕接触太多影响她学习，建议少见面，结果反而使自己发现彼此感情越来越深了。我去内蒙古体验生活的那两个月，每到一处就给她发一封信讲讲自己的所见所闻。

为了不影响她学习，原先我打算等她毕业以后提出结婚，可是那年九月底突然遇上派我去东德留学的事，为了彼此负责，我想应该在出国之前结婚，就征求党组织的意见，领导认为这样考虑是郑重的，表示同意，我们就正式写了申请，得到批准。接着她就送我到北京，送我上飞机。

罗：史老师您又为什么会选择赵先生作为您终身伴侣而且坚贞不渝、此生无悔呢?

史介绵(以下简称史)：我进中央音乐学院后不久，就听人说，有这么一个作曲系毕业生，毕业前常给声乐系和管弦系期末考试弹伴奏，又懂几种外语。在一次学期末的党总支大会上，发扬民主，让党员给领导提意见，他站起来发言，批评领导不重视理论工作。给我的印象是，这年轻人关心重大问题。到秋天，学院举办歌曲创作比赛，我拿上《列车在轻轻摇荡》这歌词和我的谱曲初稿，找他征求意见，他很热情地帮我整理乐句乐段，又给配了第二声部，过了几天又给配了钢琴伴奏。我就依据这些，排练了女声小合唱，参加了比赛，得了一等奖。他却从来没跟人说哪些是他给配的。我感到他为人诚恳朴实。

罗：史老师的观察力也不一般呀。

史：有一次，我到专家办公室看他，见桌上摆着一张大纸，纸上画了很多三角形，写着好多字母，他说这是用来分析转调的“和声方位图”，我对他创新思维的活跃很惊讶。他掌握这么多学科的能力，很吸引我。

当时从全国各地来了许多老干部来听苏联作曲专家讲课，对宋光的翻译评价很高，更增强了我对他的钦佩。我跟捷克留学生伍康妮住在同一个宿舍，跟她谈得很深。我把自己的感情告诉了她，征求她的意见，她鼓励我大胆选择，大胆决定。在那年九月底之前，我们没有谈过结婚的事，可是在我的心里已经决定了。

罗：您大胆往前走的结果，造就了这段白头偕老的美好姻缘。

被迫退党18年

罗：您在我的第二次访谈[①]中，提到人生中的三次大挫折，您现在以非常豁达的心情回顾那些经历，认为命运的捉弄未必是坏事。能谈谈具体情况和感受吗？

赵：现在回想起来，能够算得上"大挫折"的只有一次，那就是从1958年受处分起，导致1961年被迫退党，直到1979年恢复党籍。现在我已经完全明白，这是民族振兴的守卫神对我的保护。

从1957年到1958年，有两名想象力异常发达、人格上妄自尊大的人物编织了一宗"案子"：在匈牙利事件之后，赵宋光从国外写信给中央音乐学院的右派，指使他们向党进攻。由于"本人拒不交代反党阴谋"，给予留党察看处分，到期"仍不交代"，处分延长一年，到1961年春，党小组长找我本人谈话，指明两条路，或者坦白交代，或者考虑党籍。我承认自己不够党员条件，在九月上旬递交退党报告，表明今后仍努力为共产主义事业奋斗。当月下旬，党支部作出开除决定，向我出示决定，征询我的意见，我表示"不拟发表意见"。党委会未批准开除决定，而批准了本人报告。在大会上宣布，赵宋光走白专道路，自动退党。

事后效应有三项。

第一项是在此后的十几个月间，我专心研读了列宁《哲学笔记》，马克思《1844年经济学哲学手稿》、黑格尔《小逻辑》以及一批数学、自然科学、工程技术书籍，在研究所工作期间写出了关于京房、钱乐之律说、燕乐二十八调的论文。思想上的主要进展是：加深了对"历史唯物主义"的理解，发觉马克思所说的"使用工具把自然界转化成人类身体的延长"是关于人类存在本质的本体论观点，以人类能动创造为内核的生产力成长贯穿于人类历史的全局，决定了人类成长的各个阶段，这是"关于人类历史的质料主义观点"，哲学的根本问题应当在本体论领域找到回答。这一醒悟使我超越了把哲学等同于认识论的眼界。

第二项效应是中央音乐学院人事处把我列入"编外"，1962年初以"支援科研"的名义调我到音乐研究所工作（当时音乐研究所在北京航空学院附近，我在办公室里安排了自己的住处），到1962年底，学院人事处向音乐研究所明确提出把这"编外"人员转入研究所编制内，遭到研究所拒绝。正在这时，中国音乐学院的筹建工

---

① 第一次采访赵先生是应《中国音乐年鉴》编辑部韩锺恩编辑的要求，在1988年12月22日于赵先生的寓所拜访了先生，写下了《俯仰求索、驰骋千嶂》的采访报告，发表在《中国音乐年鉴》1989年卷。第二次访谈是为了参加赵宋光70诞辰学术研究会，撰写《探究乐坛奇才成功之谜—赵宋光教授心理结构分析》一文，于2001年6月与先生进行了较长时间的交谈，尔后论文发表在《音乐艺术》2002年第3期。

作遵照周总理指示开始启动，经万苇舟推荐，经关鹤童同意，我就参与了中国音乐学院的筹建工作。之后，在中国音乐学院工作了十年。

罗：第三项效应呢？

赵：第三项效应是避免掉进“四人帮”的罗网。于会泳从上海调到北京之后，在写作样板戏音乐的过程中曾经找我，这可能跟我曾写了《论五度相生调式体系》有关。但当时我在乡间，没找到。即便能找得到，由于我的身份是“退党分子”，也没法用我。这就使我进不了“四人帮”系统的队伍，杜绝了类似的恶果。

这十八年间，各处陆续有人保护我，末了在中央音乐学院作曲系开始教民歌和和声两门课。1979年，在胡耀邦同志主持下全国范围给“右派”平反，中央音乐学院范围内既然已不存在右派，指使他们向党进攻的“阴谋”案也就不攻自破了。剩下的问题是“自动”、“主动”退党的“态度”问题了。这时，装在档案袋里的那份“开除决定”起了作用，它证明所谓“自动”、“主动”退党都是被迫的。

恢复党籍之后，我曾被评为学院的优秀党员，曾担任学院创作研究部的主任，直到1984年秋调离南下，这番坎坷最终划上了句号。我才明白，当初被踢进的深沟原来是一道保险系数很高的防空壕。

罗：您刚才谈到的三项“效应”非常有意思，能再说说有关的情况吗？

赵：先说说哪些任务从我肩头卸下了。1960年间，中央音乐学院曾派我去参加《艺术概论》的编写工作，1961年以后就取消了这项任务，改派何乾三教这门课。音乐学系曾指令我翻译瓦格纳的《艺术与革命》，从那以后就不再催问进度了。我在中央音乐学院曾担任过中国民歌、总谱读法、德语、和声学专题研究指导等课程，从那以后就一概取消了。

再说说交上了哪些好运。1962年一整年，我在十间房音乐研究所驻地读了大量古籍，研究了“燕乐二十八调”和“三百六十律”，还读了不少科学技术书籍。1963年初，我参加了中国音乐学院筹建工作，后来开始从事“亚非拉音乐”教学研究，又参加“社教宣传队”，写了一部小歌剧的曲谱。十年动乱起来之后，我启动了小学数学教学法的钻研，陆续写出几十篇方法设计论稿；这导致我在1978—1983年在北京市育民小学教一个实验班。没有这件事，就不会有1989—1993年参与国家教委级的科研课题，也就不会有“综合构建教学法”的创立。七十年代初下放天津军粮城炮兵农场，我抽空用黑油漆画了一幅“和声方位图”，这图后来在安徽合肥短训班上亮相。1975年参加创作组赴大港油田体验生活，跟樊祖荫等学者朝夕相处。1976年在大寨训练小乐队。1977年上呼和浩特参加大型歌舞的音乐创作，跟永儒布等蒙古族学者结下了深厚的友谊。

罗：对这段经历，您特别强调民族振兴的“守护神”的庇护，意味深长。一方面您从积极的角度去体验人生的挫折，以豁达大度面对当时的错误处理；另一方面您超越了由此造成的种种苦难，义无反顾地去实现自己的理想，让人体会到逆境更能

造就强者，强者从不畏惧逆境。

让哲学思维在领域的体系中熔炼

罗：在您的哲学论文中，《让哲学思维在领域的体系中熔炼凝聚》一文，是一篇令人振聋发聩、耳目一新的论著。这篇论文成文于何时，发表后又产生什么影响？

赵：这篇论文，我记得是在1988年进省委党校学习一个月前后，为参加谢韬同志组织的第二次全国哲学学术思想交流会而写的，供内部交流，没有公开发表。到1998年，经过你的催促推荐，交给《学术研究》月刊发表了。没有料到在发表之后的七八年间，陆续有不同的学术团体给我评奖，我没有一一登记下来，共有哪些，共有几回，我都说不上来了。

罗：您在访谈中谈到：我们钻研哲学该做的事不是摆脱实证科学的"羁绊"去悬空地思考哲学问题，恰恰相反应当深入到一个个实证科学领域里去提炼出哲学问题来，以新的方式重新思考。这样才不致流入空对空的悲惨境地。希望就此进一步谈谈您的想法。

赵：提到哲学跟科学技术的关系，我们见过沉痛的教训。

20世纪四五十年代，苏联哲学界曾批判"控制论"。"控制论"是自动化生产的设计原理，它掀起了社会生产的自动化更新浪潮。用苏联哲学界自认为"放之四海而皆准"的哲学概念来衡量，却是谬误的。拒斥"控制论"的结果，社会生产的自动化进程在苏联落后了几十年。

苏联哲学界还曾批判摩尔根的遗传基因学说，而吹捧米丘林的环境决定学说。生物学成长的实际进程表明，沿着"基因"概念探寻，终于找到了被称为"遗传密码"的DNA（脱氧核糖核酸）双螺旋大分子结构。用哲学概念来否定遗传基因，却与之背道而驰。

罗：现在看来已经成为科学常识的东西，在前苏联曾被视为异端邪说呢。

赵：我国在上世纪六七十年代之交曾掀起声势浩大的"学哲学用哲学"群众运动，这场运动无论对生产力还是生产关系都未起促进作用，反倒持久地败坏了哲学的声誉。

苏联的和声学理论界曾把按"共泛音结合的法则"建立起来的，其波长连比式为自然数连比式的音列判定为"唯心主义的臆造"，令和声功能理论从根儿上残缺，其遗毒至今未消。

看来，这悲惨境地还不仅仅是"空对空"，还一再阻挡历史的车轮。

罗：刘纲纪在您的文集序言中，也特别谈到您在学术研究上哲学思辨与实证科学相结合的特点：

链接 1 《赵宋光文集——刘纲纪序》：

主张用以自然科学为基础的实证的微观研究来充实哲学思辨的宏观概括，反对脱离实证科学研究的空想、玄谈。这使他的学术研究既有深入的哲学思辨，又有相当浓厚的实证科学的色彩。这是他的研究的一大特色，也是一大优点。①

罗： 以领域的体系代替某一主义的理论体系这一设想，是否您有感于现实中“以若干主义压倒其余主义的方式”、“互戕杀伐都是急于简单地抱定主义的体系”这些损害百家争鸣、繁荣发展的现象而发？我们认为这一原则不仅适用于学术研究领域，还适用于国家构建、社会发展和民族复兴，您认为呢？

赵： 你从学术研究联想到国家、社会、民族，表明您的发散性思维十分活跃，远距离的范围之间找到共性也不是不可能的，但是我在这里强调，实践决策与学术构建所需要的民主程序与氛围是颇不相同的。

在实践决策之前应当有充分展开的民主程序，其间不仅要容纳不同实施方案的优劣比较，而且要容纳诸多不同学科的智能库所提供的诸多不同视角的互补整合。决策机构的“智囊团”的阵容应当具有多学科的组成，才可能避免视角偏狭，在智囊丰厚的基础上又要防止“一边倒”，防止容不得分歧争议，应当鼓励争论，明辨得失是非，这样才可能杜绝“一言堂”的独断专行。在 20 世纪 50 到 70 年代，重大问题的决策过程有许多教训，就不用我一一列举了。决策过程的空间定位是在实践领域，时间急迫，充分发扬民主更难做好，因此就更必须强调提倡。

学术领域的学科建设，定位在理论领域，是非的分辨往往需要几十年甚至几百年，要创造的百家争鸣学术氛围也应当能保持很长的时段。回想一下，哥白尼提出日心说，消息传到南方，罗马教廷认为大谬大逆，把宣传这一学说的布鲁诺烧死了。上世纪 50 到 70 年代，社会科学领域顾准遭迫害，是这类事件的现代版。当时有一种说法：百家争鸣的百家，说到底是两家。在“兴无灭资”的阶级斗争大浪中，百家争鸣已经奄奄一息；心理学、社会学这样的学科整个被掐死了。教训十分沉痛。

在清晰分辨这两大范围的根本区别之后，展开联想，讲讲两者的共性，也不是无意义的。

罗： 在实践决策中强调民主的程序和多学科互补整合的基础和平台，在学术研究中应允许百家争鸣的长期共存。在此，民主的氛围与多学科的平台对两者而言都是需要的。在这篇论文中，您明确表示自己属于马克思主义隐义学派，对多年来国内误读马克思主义的理论深表遗憾。您能介绍一下这种误读及其危害吗？

---

① 刘纲纪《赵宋光文集》序，花城出版社 2001 年版，第 1 页。

赵：你本来可以挑剔：马克思主义隐义学派存在吗？从未听说过。如果根本不存在，您怎么属于一个不存在的学派呢？可是你没有这样质问，任何别人都没有这样质问我。人们只是问：这隐义学派的主张是什么呢？事情竟成了这样：用"属于"这个词，就向人宣告了马克思主义隐义学派的存在。

自从我读到马克思的《1844 年经济学哲学手稿》，就认定这是人类学本体论思想的萌生。当时又听说，当德国社会民主党人出版马克思的这部手稿之后，苏联的理论权威们宣称这是"非马克思主义的文件"，认定其中的思想是"费尔巴哈人本主义的遗留"，一直把它排斥在马克思主义之外。上世纪六十年代那些年，我一直在问：马克思后来放弃这看法（使用工具把自然界转化成人类身体的延长）了吗？后来，我在《资本论》第一卷里读到一个长长的脚注，把工艺学跟"人类身体的延长"联系在一起，指出工艺学揭示了人类能动性的秘密。自此以后，我确信，在《1844 年经济学哲学手稿》里创立的人类学本体论观点，马克思一直牢牢地坚持着。

罗：您对马克思工艺学观点及脉络的寻觅和彰显，恰恰就是隐义学派的特点。

赵：既然作为生产力而存在的"使用工具的活动"里隐藏着人类能动性的内核，那么"生产力的水平决定生产关系的形式"这一公式里的"物质前提"，就不仅仅是生产工具的历史演变，而是从来也离不开人类的能动创造。由此我开始质疑：把这基本公式称作"唯物史观"是不是犯了"见物不见人"的片面性呢？

沿着逻辑线索追溯，我就问："历史唯物主义"和"历史唯心主义"这两个翻译名词所用的"唯物"、"唯心"，原文究竟是什么呢？接着就发现，Materialismus 的词源 materie，是希腊语的"质料"，Idealismus 的词源 idee 是希腊语的"理式"，这两个概念是从柏拉图到亚里士多德讨论本体论时用的。柏拉图依据"理式"虚构了现实之外的"理式世界"，而亚里士多德讲的"四因"中，第一个就是"质料因"。马克思用这两个词来讨论人类历史发展的规律，鲜明地指出，事实上，生产力这"质料"的发展水平的不断提高是根本动因，生产关系和社会制度的"理式"形态是由前者决定的；确认这事实的观点是质料主义的观点，把事实颠倒过来解释的观点是理式主义的观点，马克思确认前者，批判后者。

冯：您以"质料"取代"唯物"，以"理式"取代"唯心"会使与之相关的许多问题有一种不同的分析角度。

赵：在划清这界限的同时，我们不能忘记，生产力这"质料"的隐秘内核是人类使用、制造、更新工具的能动创造。换句话来解释，马克思把人类的能动创造划分成两个层面，底层是工艺学层面对生产工具结构形态的能动创造，顶层是社会制度层面对生产关系结构的能动创造，顶层最终要由底层决定。当顶层僵化束缚底层时，底层就要求冲破它的桎梏，这就是马克思所理解的"革命"。

提升到本体论哲学来讲，强调"质料"内蕴藏的能动发育生命力是马克思对本体论哲学观念的划时代创新。在历史上，亚里士多德曾借用"塑象"为比喻（浅显的

范例）来解释“四因”：泥巴是惰性的“质料因”，其余三者——形式因、动力因、目的因——都来自雕塑师。这比喻把人们的想象力引向神创的“理式决定论”。马克思纠正这古已有之的谬误，强调了人类历史发展的“质料”内的动力，高扬了工艺学发展史中人类能动性成长的淀积和潜能。

从上世纪50年代起，在我们的队伍里常常听到“批判纯技术观点”，后来加码为“批判白专”、“拔白旗”，严重摧残了工艺学结构的能动内核。到60、70年代之交，又冒出“批判唯生产力论”，反马克思主义的真相毕露。

形成巨大反差的是，从神舟七号到嫦娥二号万无一失，沉默的工程群体奏响了现代工艺学结构的壮丽凯歌。谁来给这凯歌插上哲学的旗帜？

罗：刘纲纪教授和王少明教授都谈到您与马克思主义隐义学派的关系：

链接2　《赵宋光文集》刘纲纪序：

宋光曾说：“就哲学的主义而言，我确认自己是属于马克思主义隐义学派。”按我对他的思想的理解，他的这种说法有两重意思：一是要致力于去除由来已久的对马克思主义实质的各种遮蔽、误解与曲解，二是要对包含在马克思主义之中，随着时代的发展而显现，但未得到昭彰的新义予以研究和阐发。①

链接3　王少明《我属于马克思主义的隐义学派——论赵宋光的哲学体系观》：

赵宋光先生从领域体系方式上，提出了建构马克思主义哲学“五体协翔”的新框架；从根基上强化了自然本体论；从人类学本体论维度上，重新对马克思主义哲学内容进行定位；并以工艺学作为新哲学体系的核心。这一哲学体系观对于建构马克思主义哲学的“21世纪版”具有重要意义。②

罗：在这篇论文谈到异化的一段：“为了最终征服异化，必须学会预防异化……不仅有改造对象那样的一面，还应有寻觅、选取、保护、移植生态环境中一切合目的的形式这样一面。”很精彩。您当时就有非常强烈的生态意识，可惜真理往往得不到多数人的认同。“囿限”和“逾限”这两个概念是否您首先提出来的？李玫认为它很有动态感，我认为它不仅更准确，而且颇具想象的空间。

赵：“有限”、“无限”这两个概念在哲学里常被讨论，在数学里有“无限大”概

---

① 刘纲纪《赵宋光文集》序，花城出版社2001年版，第1页。

② 王少明《我属于马克思主义的隐义学派——论赵宋光的哲学体系观》，《星海音乐学院学报》2003年第3期，第10页。

念，黑格尔指摘它是“恶的无限”，在物理学里曾争论“无限可分”还是“小到不可分”(Atom，汉语译作“原子”)，在天文学里曾争论宇宙的“无限还是有限”。针对这些缥渺的玄学争辩，我提出了“囿限”和“逾限”这对概念。但我至今还不知道如何译成欧洲语词才恰当。

从历史长河来看，我们每一个个体都是有限的存在，每一个社会群体在历史中的贡献都有历史局限性，否认这种局限性是幼稚的，想挣脱这种局限性是徒劳的。这样的清醒意识会不会导致人生的悲观主义呢？假如我们把“限”设想为人类前进道路上的一道又一道障碍，我们在承认这些障碍存在之余，取什么态度呢？是安于“囿限”，用“人人有限”来安慰自己，止步不前？还是力争“逾乎限上”，在特定的历史条件下执行特定的历史使命，突破特定的历史局限呢？“动态感”这描述很富音乐感。我想补充讲，马克思说：创造历史的人不怕弄脏自己的双手，我是不是可以说，为了跨越历史的障碍，逾限者不怕扎破自己的脚跟？这是我们每一个人都有可能向历史使命作出的承诺。

罗：不是每个人都敢于做出承诺和能够做出承诺的，这需要胆识和才华。您在这篇论文中特别强调：“马克思主义隐义中又蕴涵着必须重视生产力结构对个人本质的塑造作用这种工艺学方法。”能谈谈这种工艺学理论和观点的来龙去脉吗？

赵：Technology 这个词，中共中央编译局的翻译家译作“工艺学”。这词并不是马克思发明的，在已经发表的《马克思恩格斯全集》里我们读到马克思阅读工艺学史著作所写的笔记。在中国古代工艺学发展的历史，李约瑟已经作了详细的梳理。近年来，国外国内科学技术史的著作已经出版了不少。“来龙”不难摸清。“去脉”呢，我想提醒您注意，继“香港理工大学”之后，近年来又涌现出不少“理工学院”，这“理工”的欧洲语文就是 Technology。工艺学的观点和方法，在这些学术机构里找到了归宿。没有考察清楚的是：今天它有没有找到自己的哲学代言人？

罗：您算不算它的哲学代言人呢？您谈到人类追求自身不朽之谜，谜底的核心可能在于教育，体现了您提倡的以美的规律构建一代高于一代的无限序列，以美的规律进行自我教育、终身教育的价值追求。因此美育在您的基线中，是实现合规律性与合目的性统一的必经之途，是您终生为之奋斗的永恒工程。您同意我们的理解吗？

赵：同意！倘若您所说的美育不局限于审美教育，而以立美教育为第一要义，我当然同意说我终生为之奋斗。

冯：《美学原理受人类学本体论洗礼之后》是您又一篇重量级的论文，在此，您以哲学家的深刻反思和公共知识分子的良心，对现实生活中存在的把人类学本体论挤压进认识论框架，从而导致大量经济失误的情况进行了分析，并进一步拨乱反正，把倒置的框架再颠倒过来，以人类学本体论作为认识论的理论框架和范畴前提。我们感兴趣的是，您能否具体谈谈先前的框架倒置如何造成经济损失的事例，

让我们可以举一反三地予以领悟。

赵：讲到“框架倒置”，要先解释这“框架”是什么。

在认识与实践的相互关系中，“认识为实践服务”与“实践为认识服务”这么两种相反方向的作用都是存在的。我们要问的是：从总体上讲，哪种作用方向是主导的、占优势的？

固然，在实验室里做实验时，用实践来验证某一定律，乃至发现先前未知的定律，在这场合，实践是为获得正确认识服务的。但是，这一社会行为的前提和归宿却都是以正确的认识保证实践获得成功。看前提，社会分工能分出一部分人员来从事某项实验，社会的财力能提供相应的实验设备和物质资源、信息资源，都是由于先前有大量成功的实践积累了人才、物力和信息，那些大量实践的成功是由正确的认识保证的。看归宿，获得正确的认识并非社会行为的终结，它是为保证更大规模、更长时段、更高质量的成功实践服务的。在这大前提和大归宿之间划出小范围、短时段的尝试性实践为获取正确认识服务，这才是认识与实践相互关系在总体上的正常框架。如果丢弃“以正确认识保证实践获得成功”这一基本准则，鼓吹盲目蛮干，以大量失败为代价来换取教训，在失败面前编造遁词，称之为“交学费”，其实是用大量无望成功的辛苦拼搏作赌注，给“事后诸葛亮”的夸夸其谈当铺垫，不断为唯意志主义到处盛行鸣锣开道。这样的事例，在1976年之前我们见得还少吗？

冯：“大跃进”是个典型的例子。在这篇论文中，您再次强调马克思主义工艺学的观点，认为“以工艺学为立足点来解释人类历史的哲学主张，正是历史唯物主义的核心。”“不断更新工艺学结构的生产力才是人类历史发展的真正动力。”您能否结合人类社会发展的某个阶段来对此进行剖析呢？

赵：最适宜结合剖析的阶段就是建国60年来的经济建设，前30年后30年的鲜明对比。为了准确剖析，我必须预先解释一个“不得已”和一个“着重点”。

不得已的是，我这里沿用了“历史唯物主义”这个习惯用语。这个译词是有错误的，它犯了见物不见人的方向误导，引导人们忽视人类历史发展根本质料的内核——社会人群使用、制造、更新工具的持续能动创新活动。但这欠妥的习惯用语所指的本是马克思倡导的历史观，借助这习惯用语能唤起人们对马克思主义历史观重新体悟的反思。

着重点则在，行文用了“不断更新”这个动态词组。建国之前的中国社会留给我们的经济状况不是没有工艺结构，却是落后于时代亟待更新的。在短暂的“学习苏联先进经济”岁月里曾力图改观，却收效不大。之后就出现了“以阶级斗争为纲”旗帜下的“破字当头”，社会经济濒于崩溃。后30年，在“解放思想、改革开放”路线指引下，生产力内核的能动创造复甦了，工艺学结构不断更新的历史步伐启动了，加速了，拓展了，全局激活了，让全世界都惊讶地发现中国和平崛起了。

现代史研究者当然会把这经济事实的巨大反差载入史册。但是这史册是否有

能力从思想史的视角刻画出人类学本体论工艺学意识在这30年间的甦醒呢?

冯:从人类学本体论工艺学意识的角度看待这种历史巨大反差的变化与发展,这也是赵先生学术思想中一个值得重视的方面。

罗:从思想史的角度阐释人类学本体论工艺学意识在中国社会发展中的动力,这的确是一个解读当代中国近三十年发展的大课题,可惜赵先生您分身乏术,不能兼顾此项研究了。您在此文中提出以"结构决定质"的法则取代"量变引起质变"的命题,令人眼前一亮。由于我们知识结构所囿,会不会有结构相同而质不同,质相同而结构不同的现象呢?

赵:"同构"概念您很熟悉。只要了解仿生学和仿真技术,就会知道"结构相同而质不同"的事实的确存在。

仿生学自觉研究众多生物的各种器官的结构,在工程技术领域仿制这些结构,发明了许多新的仪器和机械部件,有力地推进了技术创新。建造机器人所用的材料当然完全不同于生物遗传发育长成的个体,这并不妨碍它们因"同构"而具备相仿的职能;可是,建造机器人所凭的质料既然不是生物细胞,所建立起来的高一等级的质当然完全不同于生物体的质。

我们应当确认,由于仿生学和仿真技术的兴起,"质料不同而结构相同"的同构现象已经成为愈益大量存在的事实。在确认这事实的同时应当指出,这标志着人类移植形式以创立新中介的能力已发展到工艺学结构成长的新阶段,驾驭论哲学论题有责任直面这新兴的工程技术现象作出概括,这也是人类学本体论研究内涵的生长点之一。哲学思维在这里受到哺育,遇到了更新的契机。

至于反转过来,所凭质料相同而结构不同的现象,化学学科所讲的"同素异构体"早就表明这种现象在自然界中已经存在,我们就不必列举工程技术领域里的实例重新讨论了。

罗:您在这篇论文中旗帜鲜明地指出,至今有人认为艺术美是美学的中心问题,而您认为工艺学的美学和经济学的美学才是科学美学的基础。这原因在于实践层的美丑是根源,符号层的美丑是支流,先后有别,符号层是实践层的反映。立足于实践层来讲,实践层不是被动地受支配,而是主动地、能动地要求符号层进一步拓展。对于这一论点的理解只有置于本体论的全局中才能获得更合理的解释。我们的理解对吗?

赵:我同意您这样理解。

但同时我要提醒您注意,当您试图把"工艺学的美学"和"经济学的美学"这两个词组译成欧洲语文时,会发现自己陷入了词穷而理屈的困境。因为,把"美学"译成的 Aesthetics 这词,其本义是"感性的学问",在这学问外面裹着它、封住它的是 Baumgarten 给它特制的认识论外壳——朦胧的感性认识。当初蔡元培把这词译成"美学",跟中国古代思想中围绕"美"的论争联结起来,实际上已在中国学术界撑

破了 Aesthetics 的边界，预示着在近现代中国，这学科将有自己的发展前景。

冯：“美学”一词的最早出现大概在清末来华传教士的著作以及康有为翻译的日文著作中就已出现了。

赵：从上世纪 50 至 80 年代，中国知识界里持续的美学热，欧洲人戴着 Aesthetics 这副眼镜来端详，是怎么也理解不了的。这学科探讨在近现代中国呈现的现实状况本来应当唤醒学术界基于民族文化传统的独立自觉意识。可悲的是，至今还有一些学者以 Aesthetics 为口径来束缚美学学科建设，凡是不合这口径的动向都要削去，抠去，砍去。

当代西方感性论认为“丑是不存在的”，泯灭了美丑界限，为“以丑为美”打开了理论的门户。在众多门类的艺术创作领域，肆意造丑而强令审之以为美成为时尚。这种国际规模的反生态大潮早该引起我们警觉，激发我们独立自主建设美学学科的使命感和紧迫感。

罗：我很同意您关于独立自主建设美学学科的倡导。《黄河×草原：心底的情结》这是一篇非常感人的抒情哲理散文，具有穿透时空的历史感，形象生动的现场感，反思传统、呼唤未来的责任感和使命感。我们对它的解读是黄河与草原的连结，用乘号不用加号，意味深长。黄河与草原相伴，农耕文明与草原文明结亲的互补互动结构所产生的不是一加一的质，而是经化合作用产生新的既不同于农耕文明又不同于草原文明的新质，这是以当代生态社会为基础、融合现代高新科技和各种生产方式，以造福人类和整个生态社会的生态文明。这也是您一直向往的文明，由那段难忘的经历在心底编织的情结，并由此生发出对民族、民间音乐文化的热爱和探究，五度相生调式体系的研究，3/4 音的兴趣，根治黄河的方案，对草原音乐文化的关注，对生命系于技术——工艺学的强调等，是先生以理论和实践的规律性探索与心底理想的目标相统一的展现。不知这种解读有没有触及文章实质的一二呢？

赵：您以如此强烈而持久的情感共鸣来回应这篇文章，太令我感动了！

回顾中华文明的历史，我在几十年间越来越关注这历史的地理定位——河套内外。伏羲女娲，河图洛书，诞生于此；黄帝的业绩和陵墓，定位于此；昭君出塞，汉匈联姻，实现与此；五胡十六国游牧与农耕大融合的中心地区，植根于此；成吉思汗灵位由游动的宫帐转变为恒定的陵园，落脚于此；从中亚迁来融入中华民族的回族的最大聚居区，选址于此；近代无产阶级革命先锋队完成长征之后，安营于此；当代西部开发宏大战略规划的参谋部，设立在此……这样的地理定位，难道仅属偶然？

展望未来，游牧与农耕两大文明跨越式发展为后工业生态文明的畅想和演示，是否能在这里获得更多更深的启示呢？

罗：孙焕英在文章中谈到您对草原文化的贡献：

链接 4 孙焕英《"三光"与内蒙古艺坛》：

赵宋光对草原艺术的贡献，主要表现在草原音乐理论、草原艺术美学方面。他曾经发表了《草原音乐文化的哲理启示》、《和声的民族特点问题》等论文，且以理论指导实践，和草原音乐家一起，收集整理了《蒙古民歌精选 99 首》，并亲自为这 99 首民歌配置了草原和声特色的伴奏，付以出版。赵宋光经过半个多世纪的努力，使草原音乐在理论上实现了一次飞跃。①

以立美为核心的教育理论与实践

冯："立美"这一概念是您在《论美育的功能》一文中提出的一个重要概念。这一概念自您提出，王宁一先生继而将其纳入到音乐美学元理论中之后，既有一些学者接受并使用了这一美学术语，也有学者提出质疑与商榷。细心的读者应该记得，这个如今在音乐美学领域中产生影响的概念，是您在论述美育问题时提出的，而且，在您的文集中，这篇文章的归类，既非音乐美学，亦非音乐教育学，而是教育学。我想这是跟您独特的美育观分不开的。您认为美育远远不仅是艺术教育，而是存在于培育完美人格的一切活动中，立美则是基础，它处于协调各育（德、智、体等）的中介地位。因此，"立美"这一概念在您的美育观中具有非常重要的意义。这篇长文据说写成于 1979 年，您是从什么时候形成这种美育观的？能谈谈您的思想发展过程吗？

赵：从 60 年代初到 70 年代末这十几年间，不同源头的前人论述逐渐聚拢起来。在席勒的《美育书简》里讲到，从形式规范到道德规范的转变比从欲望到道德的转变容易得多；美育建立形式规范是培育人格的捷径。可是我问：这"形式"如何界定？有没有正面反面的区别？马克思在《1844 年经济学哲学手稿》中说：人类按照美的规律给对象造形。这"造形"的德文是 formiert，这动词的不定式是 formieren，把名词 Form 衍生为动词，它的意思是"赋予形式"。人类的生产活动给对象赋予形式，是按照美的规律——这形式把自然界固有的规律纳入合目的之渠道（马克思的行文用的语词分别是"众多物种的尺度"和"内在的尺度"）。这样的生产活动不同于直接满足欲望的行为，它所指向的目标不是直接满足欲望的物品，而是某种形式规定性。这令我想起黑格尔在《逻辑学》里说的话：锄头比锄头所造出的东西更尊贵，中介高于有限的目的。跟黑格尔的命题相对照，黑格尔讲到的是静态的生产工具，庄子在《庖丁解牛》故事里所赞美的则是厨工劳动动作的美，直指生产力结构形式的能动核心。后来，我在写作《论从猿到人的过渡期》一文时，用三条线来描述这历史时期："始渡线"是前肢演变为使用工具的专职器官——手（这时期

① 孙焕英《"三光"与内蒙古艺坛》，《内蒙古艺术》2002 第 1 期，第 62 页。

的“工具”是天然物件因人对它的使用而成立的），“中线”是族类群体间互相交流的有声信号因具有使用工具活动的心理内涵而演变为语言的萌芽，“终渡线”是把自然界的物件加工成为生产工具（制造工具从旧石器时代到新石器时代的推进）。这样的加工活动是以目标意识领先的，这目标已不是生物性的欲望对象，而是超生物的合目的形式：凭着先前使用工具活动所积累的经验，已经知道什么样的形式具有什么样的性能，为了使加工对象具有某种性能，应当使其具有某种形式。这就是“赋予形式”的历史实例。主体在赋予对象合目的形式的过程中，建立自身活动的另一些合目的形式，以保证加工劳动获得成功。至此，就形成了“对象立美”与“主体立美”互相依存的“立美”概念。

冯：当代的美育实践实际上还是主要着眼于艺术方面的审美教育，这与您的美育观是不一样的。您如何评价现行美育观念及其社会实践？

赵：在目前通行的美育观念指导下的教育实践，有两类缺失。一类是把非艺术类的教育（例如数学、体育、技工实习、工程设计、团队组织）排除在美育之外。另一类是在艺术教育领域，欣赏与操练的互补缺乏整体规划，实践与理论的关联成长欠平衡。

罗：您在《论美育的功能》一文里，谈到“教育中的立美方法”时举的例子是数学教学法。在 1978—1983 年，您亲自在北京育民小学的实验班教了五年数学课。当时正是改革开放之初，大多数音乐学学者都争相发表音乐学的论文或专著，占领音乐学的高层论坛，您却把大部分精力投进了小学数学教学。这实验班的学生升入北京师范大学实验中学之后，您没有接受他们的邀请跟上去教中学数学课程，却掉转头来专注于幼儿园的数学游戏设计。上世纪 90 年代，您把您设计的幼儿数学游戏介绍给辽宁省的几家幼儿园，有五家愿意进行实验教学，可是沈阳市幼教办下令禁止，说“谁搞摘谁的牌”（“牌”是中心幼儿园、示范幼儿园、实验幼儿园的资格证书），计划就这样被扼杀了。您并未因此收摊，十几年来一直在广州市坚持幼儿数学教学改革实验。音乐学界有不少学者在背后议论：他是一个不务正业的怪才。这么多年，您把精力大量耗费在儿童数学这“行外”事务上，究竟为什么？

赵：沿着“操作领先，言语镶嵌”这条轨道推进幼儿数学教学的过程中，我所发现的汉语汉字优势越来越多。在组织幼儿进行感性操作或理性操作时让幼儿说出自己的操作要点，由于汉语语音简便、语词简练，幼儿毫无困难。加法口诀与乘法口诀严格相区别的口诀朗诵对于减轻儿童的脑力负荷有明显效用。在要求把关键语词呈现为汉字时，由于汉字的鲜明表意功能，幼儿认识这些字词并不比识得数字和计算符号更难，这些汉字组成的字词就成为幼儿进行代数思维的轻便工具。Piaget 所宣称的“11 岁以前不能掌握形式运演”的年龄杠杠，在我们这里并不存在。

数学认知的“操作言语镶嵌”学习程序跟汉语汉字的特殊优势相结合所形成的巨大优越性，让我见到了中华民族崛起的隐秘途径，在这样的幼儿教育基础上建立

起来的义务教育课程，将使十三亿人口在五十年以后有80%都能成长为高智能的人才。为了中华民族崛起的惊人前景，我放慢自己音乐学研究的脚步有什么不可以呢？

冯：赵先生的这一举措是把美育的理论落实到民族素质的构建上，比音乐学的研究具有更广阔的天地、更深远的意义。

罗：读您的一些文章可以深切地感受到，您论及美育总是要求以人的完美人格的塑造为旨归，绝非单纯的艺术欣赏或审美鉴赏。我们觉得，这种认识在当下更具深刻的社会意义。您能针对现实，进一步谈谈美育对于完美人格塑造的意义吗？

赵：立美是一种意志行为，要在对象中建立美的中介结构形式。这中介，一端连着客观规律（包括自然界的规律和社会生活中的规律），要认识、掌握、运用这规律，这一指向，要求一丝不苟、精益求精；另一端连着社会目的，要保证实现能满足社会需要的目的，这一指向唤起严肃的责任感。而立美则是主体的行动，面向对象要有拒斥不合目的的要素，期待合目的要素出现的鲜明情感态度，执着主体自身要有百折不挠的毅力。美育的实施过程也就是立美意志点滴积累、扎根萌苞的过程，这一动势为完美人格的成长输送切实可靠的营养。

针对信息时代社会上各处冒出来的弄虚作假、谎报欺诈，必须提高警觉，意识到在这种反生态浪潮包围中，仅仅发布号召、严惩重罚不足以铲除劣根，人格培育必须从切实践行的日常立美陶冶做起。

冯：美育思想在近代中国的兴起始于王国维，他在20世纪初叶即提出美育是塑造“完美之人物”必不可少的内容之一。您论述美育问题时提到的“完美人格的塑造”与王国维所谓“完美之人物”的观点有相同之处吗？

赵：王国维一方面强调美育是形式陶冶，另一方面强调塑造完人不可缺少美育，这就涉及了形式陶冶与道德培育的关系问题。这里要讨论的重点已不是完人规格的定性及其时代性、民族性、阶级性问题，而是形式与道德的关系问题。

在人类思想史上，对这个问题的回答有相反的两派，一派认为两者相长相融，席勒可算典型代表，另一派认为两者相违相斥，宋明理学可算代表。在20世纪初，中国知识界引进众多欧美思想，在美育问题上由王国维、蔡元培领军的学派，正是前者的继承。两派冲突从上世纪一直延续到今天，至今未见止息。这历史值得我们反思。

冯：王国维认为美育具有不涉及功利的特点，美育不能成为德育的附属品。他在论述清末学堂乐歌中的唱歌课时指出，乐歌的编创与作用应是培养学生感受乐歌之美而非以歌词做说教之用。从王国维的几篇文章可以看出，他的美育思想深受康德以来审美无功利说的影响。您在《新时期美育展望》短文中认为：

“主张审美意识无利害关系的主张是一种有历史渊源的深重谬误……这

一谬误的贻害所至，不仅把美学研究领进牛角尖，而且蛀空了美育大厦的根基。”

能结合例证更为具体地谈谈您的这种批判吗？

赵：审美意识心理状态与功利的关系究竟如何？是欧美探讨美学所关注的老问题。我现在回避长篇论证，只扼要表明我的看法：在审美意识心理状态中，排除了个人的、狭隘的、直接的、具体的利害掂量，关注的聚焦点是形式的美丑，衡量美丑的尺度是当下直接唤起的愉悦与否，这是应当确认的事实；然而，某种形式之所以引起愉悦与否，却有其社会生活的缘由，而与合目的与否相关，当我们追究合目的与否时，总能发现它不仅涉及社会群体的实际功利所在，而且取决于客观规律的实际运行所导致的效应。

这样的看法，我不强迫别的学者接受。由这看法出发，会对哪些观点作出什么样的批判，将在今后的争辩中逐渐显露。

冯：1986年，您在中国少数民族音乐学术讨论会第二届年会开幕式上的一个发言中提出了“从乐教的现代复兴求民族神韵的长存”的命题。这个发言的主旨之一也是美育问题。您说从奥尔夫教学法您联想到了中国古代的乐教。您大概是从两者的实施手段和表现方式方面将这两个有着巨大时空差别的东西联系在一起的。但是，从思想实质看，您认为中国古代的乐教是今天意义上的美育吗？古代乐教的实施与作用是否主要在于附属于礼教而以音乐教化民众呢？

赵：我对奥尔夫教学法的肯定面是，它所组织的教学过程把音乐跟体态律动和口头文学表达联结在一起，它所提倡的音条琴（具有一系列确定音律的打击乐器）让儿童能感知音程与和谐。古代的“乐”正是诗、舞、歌三个要素尚未分离的混生艺术。我是在这个意义上联想了古今两者。我对奥尔夫教学法的批评是，很少让儿童听到并唱出优美的完整旋律，这对乐感的成长是十分不利的。

诗舞歌相融合的乐教方式对于儿童的陶冶（我也不反对你用“教化”这词来描述它的社会功能）作用是我所欣赏的，这样综合运用主体多种器官的主动活动方式，对儿童的全面发育是有利的。至于这活动会不会成为“附属于道德教育”的装饰品，那就看教材编制者和教案实施者所赋予的立美内涵是否足够丰富充溢。在这方面，我同意王国维的主张。

冯：您在1986年的一次国民音乐教育改革研讨会上的发言中提出了改革国民音乐教育的九点建议：一、音乐与舞蹈、体操予以综合；二、创作供幼儿、儿童、少年表演的歌舞剧；三、在幼儿园和小学低年级推广奥尔夫乐器；四、为幼儿园、小学和中学创作并录制各种背景音乐；五、用协变唱名法普及五线谱，用键盘音位显示板改进乐理教学；六、在模唱、视唱、背唱训练中采用综合乐感教学法；七、编纂适用于幼儿园、小学、中学的音乐欣赏系统教材；八、组织和训练少年、儿童合唱团；九、

组织和训练少年儿童乐队。如今21世纪的第一个10年已经快要过去了,您认为您提出的九个建议中,哪些得到了比较好的落实,哪些依然没有得到重视?

赵:这九项中,第七、八、九这三项做得比较好。音乐欣赏教材由于能利用现代化传媒手段,已逐渐建设起来了。儿童合唱团和儿童乐队,在不少学校已组织起来,进行常年的练习。第四项背景音乐和第一项综合活动,也由于现代化传媒手段的推广而发展得较好。我曾在内蒙古自治区库伦旗的一所小学里见到,课间操时段播放"安代"的音乐,教师带领全体学生跳安代舞。

儿童歌舞剧的复兴,由于从美国引进"音乐剧"的促进,有了新的面貌。但是常常缺乏经得起锤炼的剧本,缺乏民族特色的舞蹈元素有机组合,歌唱的民族音调缺乏精致设计,还不能说已经找到了自己稳妥发展的路径。

奥尔夫教学法有了较大面积推广。除了原先的"音条琴",又增添了"音棒",这些设备对于培育儿童的音程感、和谐感、调式感是有利的。可是在总体上,这教学法的实施缺乏优美完整旋律听唱的弱点还没有克服。

问题较多的是第五、六项的实施现状。

冯:时至今日,由于经济、文化、教育发展不平衡,国民音乐教育的实施也存在很多事实上的差别或差距。有的地方大概还停留在学堂乐歌时代的以唱歌为主的授课模式上。我们知道您对很多问题的研究都是有调查、有参与、有实践作为依据的;国外国内、都市乡村、草原大河,很多地方都留下了您与音乐有关的足迹。依您的见识,在进入新世纪、新的历史条件下,不同经济文化发展水平地区的国民音乐教育可以存在哪些共性的内容与形式以及哪些个性的内容与形式?

赵:当前最值得重视的是地区特色、民族特色的音乐教育工程的建设。像福建泉州南音进课堂,贵州黔东南"金蝉少年合唱团"的课余排练,是很成功的经验。在专业院校里,木卡姆、江南丝竹、潮州弦诗分别成为专业课程,也是十分可喜的。

我这样强调,没有排外的意思。当今有现代化媒体设备,又有频繁的国际交流活动,历史上的名家精品的赏析,世界各地区、各民族特色优秀歌曲乐曲的选听选奏,都是不难成为课程内容的。他人的音乐由他人来建设,我们要虚心学习;自己的音乐靠自己下功夫,我们要有责任感和独立自主自觉意识。

冯:您在上世纪90年代中期的一篇文章中提到这样一句话:

> "曾主张在我国宪法所规定的国民教育方针下不列'美育'的人民代表们迟早会发现,当初自己的决定在客观上给社会物质生产力的持续高涨釜底抽薪。"

我们知道,新中国成立后,美育一度在中国的教育体制销声匿迹了,直到1986年12月,建国以来第一次"国民音乐教育改革研讨会"在广东中山市召开,人们终

于再次认识到“没有美育的教育是不完全的教育”，也重新认识到“音乐教育是美育的重要组成部分”。能针对您对上述人大代表的批评，谈谈当时的美育状况吗？

赵：上世纪80年代全国人民代表大会上讨论教育方针的情况，我曾听吕骥先生说，不少代表认为美育是唯美主义的教育思想，不赞成列入我国的教育方针。这令我回忆起50年代初我在北大哲学系学习时，曾跟一名史学系的同学谈起我想研究美学，他说：美学是资产阶级才研究的。

看来这件事的背后有一条很深很长的线，认为美学和美育都是资产阶级才关心的。

冯：您如何把这种充满着对人类与民族关怀的研究方式向社会辐射呢？

赵：仅仅有教育理念是不够的，必须使理念体现为工程。教育工程须先有设计，后有实施，通过实施观察实效，检验设计的合理度和可行性。由实效反馈到设计方案，予以修订，使其臻于完善。

当代社会面临的种种难以克服的弊端，其总根源可追溯到传统教育的种种缺失。根治教育的痼疾必须从早期教育阶段和义务教育阶段的教育更新入手。从爱出发而不是从“惩罚原罪”出发是原则；但如何使爱不坠入“溺爱”的泥沼又是一个难题。

从生理层面讲，要养成不偏食的均衡饮食习惯，要引导多种体育项目，营养与锻炼合理结合，双向自我建造，不可偏废。从心理层面讲，日常行为规范的养成，多元智能的全面诱发，应兼顾互补、互相促进。在学习语言的同时，也应懂得如何主动动手，服务自己又服务他人，不可养成等待别人伺候的习惯，更不可一味向别人下命令提要求。要让每个儿童习惯于以主动实践投入生活贡献社会。

在义务教育阶段，教育方式要着重探讨知识与能力如何相辅相成。没有丰富的知识不可能有全面的能力，这是显而易见；但是，知识如何依存于能力却往往被人忽视。汲取信息增长知识靠一定的能力：几种民族语言文字的理解阅读能力，看得懂地图，能查多种文字的词典，能读懂逻辑程序框图。储存知识也靠相应的能力，对繁多的信息能归类梳理，找出逻辑脉络，化多为少，条理清晰。提取已储存的信息也需要相应的能力，能从既有的知识库存里在适当时机选取合用的部分，而不至于发生“我知道，可是想不起来了”这种“信息拥阻”状态。在这三个方面，掌握的知识量依赖于掌握知识的能力，为造就更高的运用知识的能力提供基础。儿童与少年进一步成长，须激活知识，创造性地运用工具和语言，组成既合规律又合目的的新型结构以解决实际问题。对工具和知识的这种运用必定包含两个层面——动手操作与遣词造句，两层面结合得严丝合缝，才可能成长出完整的能力。

罗：如何走出教育的困境呢？

赵：当代教育走不出困境，还由于社会生产力方式的现代化转型频频向教育提出过多的项目要求和方式要求，使教育的组织者还来不及消化这些知识，就把它

们匆匆塞进了课程。由于提炼得不够,不能化多为少,不能以精驭繁,就呈现杂乱琐碎的景象。学生疲于应付题海,在频频的考试面前愈益缺乏自信。这种困境迫切要求对教材和教具、学具进行立美提炼,找出普遍可迁移的简明规则,规则的数量应显著减少,而可迁移的范围应大大扩充,才有可能让学生更轻松地掌握而增强自信,提高做练习过程中的自律、自主和主动性,不依赖别人来判定对错。

在上述教材、教具、学具立美提炼更新的基础上,学生在受教育过程中才有可能品尝到自我构建过程中美的形式带来的乐趣,能以少量的立美辛劳换取持久的审美愉悦,这“乐在其中”就成为学生成长的内在推动力,而不必靠外在的高分儿、荣誉、奖金、地位来驱动。在作业练习过程中反复主动建立那既合规律又合目的的形式,就将成为严谨自律的行为习惯,这牢固的形式持守既支持成功信念又维护高贵人格。

冯:您再次强调了“立美”在教育中的根本意义。

赵:这未来可达的崭新境界,让我们想起庄子对体力劳动之美的赞赏,想到劳动号子的音乐哲学观念。在神州大地上千百代体力劳动群体曾在繁重或单调的手工业劳动过程中创造了各式各样的劳动号子,随着工业化、机械化、电动化、信息化、自动化生产方式的普及,手工业劳动正在迅速消退,相伴的劳动号子也随之消亡。但是蕴藏在劳动号子中的音乐哲学精神却是应当传诸百代的,这精神是,在劳动过程中把合目的的动作形式进一步合规律起来,把合规律的动作节律提升为音乐,用歌唱组织节律,让自己沉浸在美的享受中。劳动号子的音乐哲学精神向当代教育体制中的教育过程提出质问:不能让做练习题的学生更鲜明地体验到合规律形式的美,更充分享受自己受教育成长过程中蒸腾的乐趣吗?

在立美审美相辅相成联合推动的内在动势中,在专业成才阶段研究生学位论文写作过程中目前正在困扰我们的学术腐败现象将有指望切实消除。什么时候研究生做学位论文不是为了追求学术之外的私利,而是习惯于在学术领域作出切实贡献的业绩拼搏,以立美辛劳换取审美愉悦,品尝成功的喜悦和高尚的自豪,到那时候我们才有望组织一场围歼学术腐败的“淮海战役”。

冯:的确,在音乐教育得到普及、美育得到推广的今天,我们所处的社会却在不断丢失着许多美好的东西,它们与体制和真、善相关。您在评价王光祈时认为他的音乐救国思想其实是唯心史观,带有空想性。那么,面对当代社会的种种弊端,美育的功能到底有多大?

赵:“唯心史观”这个词,当然是不准确的,确切地说,应当是“理式主义的人类历史观点”。

王光祈怀着“少年中国”的理想,到德国寻找救国方略,发现在德国社会里相当发达的音乐教育可以用来承载“少年中国”的理念。“少年中国”是空想社会主义的一个朦胧模式。这并不奇怪,半个世纪之后的中国大地上还有不少空想社会主义

的信奉者。

怎么样才可能跨越这历史局限呢？关键在于，要把“形式创新”的努力从社会制度的悬空构想转到生产力结构的切实更新改建，逐步实现社会经济工艺学结构的现代化（包括工业化与生态保护两者协调）创新。美育的当代建设也应当同这一转向相呼应。

冯：王光祈时代已经过去近一个世纪了，制度制定层面的决策者们何时能够发育到您所设想的这个高度实在是不好预想。我们再从理论的探索回到具体操作层面，前面曾提到唱名法问题，我们注意到，您在上海音乐学院学报上发表的文章以《三轴协变唱名法》为标题，“轴”字似乎是从几何学里移植过来的。用“轴”字来描述唱名法，指的是什么呢？

赵：在上世纪 60 年代初跟姜夔（kuí）探讨唱名法时，我曾提到协变唱名能否“可动”的问题。他当时就说：好比几何学里座标“换轴”。我觉得这比喻很确切。到 80 年代我发表唱名法论文时就用了“轴”这个字。

探讨唱名法，跟“是否协变”相并列的另一个问题就是“能否可动”。

大家都知道有所谓“首调唱名法”，就是简谱所用的唱名法；英美匈牙利等国的国民音乐教育一直用之于五线谱的读谱。我国的专业音乐院校自上世纪 50 年代以来一直排斥这种读谱方法。我提出的教学观念是：可动是策略。

为了让五线谱跟简谱沟通，可用这策略；为了培养即兴伴奏能力，可用这策略；为了在作曲实践中轻松地理清楚，哪个调的哪个功能的和弦在哪些键位音位，可用这策略。排斥可动策略而掐死思维的灵活性，是不聪明的。

运用这策略，能适度压缩唱名词汇的量。当时我提出的方案是：在从三个降号到三个升号这七个调域的范围内掌握好固定的协变唱名词汇跟各种音程的对应关系，之后只须灵活可动运用，词汇量就不必再增多了；这样运用可动策略，位置移动很少：凡是升号过多的调域，都用“E 唱 do”，凡是降号过多的调域都用“降 A 唱 do”。同一个唱名可选取的三个位置，彼此相距两个全音。

这跟曾侯乙编钟所用的阶名称谓系统暗暗相合。

冯：对于您的三轴协变唱名法，詹燕君有专论予以高度评价：

链接 5　詹燕君《评析赵宋光教授提倡的三轴协变唱名法》：

“三轴协变唱名法”在探讨“如何教”的过程中蕴涵了教育目标、教学内容、教学评估及反馈等系列教育指标。根据视唱练耳课程学科体系的基本特征，“三轴协变唱名法”的作用可以概括为：1. 丰富教育手段，使教学方式走向多元化。因此，“三轴协变唱名法”的运用其一：可以作为行之有效的教学手段对具体教育过程中所出现的问题进行补充训练；其二：可以配合相应教材作为全新的教育手段出现在现实教育体制实践中。教学方法的更新可以带来教

育观念的改变，使传统教育模式走向多元化发展。2. 可以加强基础音乐教育学科的融合。3. 使音乐理论和音乐实践有机结合。协变唱名原则是遵循学习心理规律，通过变唱名的合理运用，充分发展听觉的辨别力、记忆力和想象力。在弹奏视唱中学生通过动手、动口、动脑建立全方位的音位感、和声感及调式感，从而使视觉、听觉、动觉在自然协调的过程中达到 1 +1>2 的学习效应。与此同时，在提高学习效率的过程中还能锻炼学生的视奏、练耳及鉴别等实践操作能力。"①

罗：您在上海音乐学院学报上还发表了《节奏念声词》，这种构想的依据是什么？

赵：关于节奏念声，在我国民间有"锣鼓经"广泛沿用。在欧洲则有"tafatefe"、"dilidili"之类，但并无成功的先例。在当前我国的音乐教学法中，唱名法的练习挤掉了掌握节奏的练习时间，学生克服节奏型难点常处于孤苦无援的境遇。

我吸取了"锣鼓经"的念声经验，认识到，节奏念声词的运用不应区分时值长短，而应依据强弱等级。由此，我把念声的音节分为三类：第一类，拍上词，用"冬""代""大"分别念出强拍、次强拍、弱拍上的音符；第二类，拍后词，用"拉""格""布"分别念出后八分、后十六分、后三十二分音符；第三类，虚位词，用"阿""衣""唏"分别念出较弱虚位音、较强虚位音、休止符。

运用这些音节来组成节奏型词汇时，我还强调，应当力争做到让原先用唱名唱出的优美旋律能跟节奏词相伴唱出。

音乐美学研究的哲学高度

罗：您在音乐美学领域发表的《论音乐的形象性》针对前苏联音乐学家克列姆辽夫的模仿论，提出了自己的"比拟说"——音乐"必须通过对广大现实的概括性比拟来反映现实，通过表达情感来描写对象。"比拟说获得张前教授的肯定，该论著被王宁一教授评价为："当时真正达到了美学高度的专论"，"成为中国音乐美学从引进、学习、应用到独立思考并有所超越的一个标志。"这篇论文不仅在中国音乐美学学科构建上具有开拓性的价值，在国内音乐心理学的发展中也产生了一定的影响。在文中您敏锐地发现，音乐分析中对形式分析所用的音乐技术术语与对内容分析的文学语汇两套概念矛盾统一的问题。这是音乐欣赏教学和研究一直关注并觉得难以完满解决的问题。您认为现在这一矛盾协调得如何？

赵："矛盾"这个提法，是从对于音乐的解释而言的。在普及的层面上，是在音

---

① 詹燕君《评析赵宋光教授提倡的三轴协变唱名法》，《音乐艺术》2009 年第 2 期，第 92 页。

乐欣赏教学中用什么话来讲解；在提高的层面上，是在作品分析中，让技术剖视占优势，还是侧重围绕作者的现实生活对作者心理的影响。哪方面占的时间长，占的篇幅大，彼此矛盾。意识到其间的矛盾，对于防止或克服片面性有很好的警示作用。

但是，就音乐这门艺术本身的存在状态而言，这两个方面形成的是具有巨大张力的作品结构，而不宜用"矛盾"来概括。巨大张力的起因，是"比拟性中介"，或者说"诉诸听觉的隐喻呈现"。从所唤起的审美意识来讲，则是"有确定的情感范围而无限定的联想对象"。

在以往的音乐美学探讨中，探讨这问题的切入点是内容与形式的关系问题。克列姆辽夫依据"反映论"提出的公式是：反映现实音响＋人化。这公式陷入的困境很明显。有的研究者沿用语言学的"能指"、"所指"关系来讲音乐的形式内容关系，我给他提出的意见是，用语义性的外壳涵义关系来解释音乐的形式内容关系是不妥的，用"对映"来描述也不合事实，应当改为"能喻"与"所喻"。顾及音乐欣赏过程中联想的巨大自由度，顾及社会人群相仿的情感状态在不同的民族文化土壤上选用的表现手段有巨大差异，我们或许可以用"呼唤——应答"这个词组来讲音乐的"内涵——形态——内涵"关系的链条。

为了让音乐美学研究能够确认这巨大张力的结构，勇敢面对它来开辟认知的途径，当时我在论文里就提出了两大学科领域，以期引起学者们注意。在内涵方面，我提出了"音乐社会学"，这个领域包括现实的社会生活总体以及有关社会成员的情感意志等心理状态。在形态方面，我提出了"音乐工艺学"，这领域包括一度、二度、三度创作互相协作所建立的音响结构形态。

以两大研究领域的努力开拓所形成的具有巨大张力的学科结构为依托，在音乐学群体的协作互补中逐渐丰盈地认知音乐这门艺术内在的具有巨大张力的结构，才可能使音乐美学研究获得长盛不衰的生命力。

罗：您认为应该如何连结与打通音乐社会学与音乐工艺学的张力结构呢？

赵：我提出科学的音乐美学应当是音乐社会学与音乐工艺学的统一，这就是从宏观总体的视角来把握内容和形式的关系，而不局限在某个作品来讲内容形式的对应关系。

社会学的视角聚焦于组成社会的人群，涉及民族文化传统，地域方言特色，阶级阶层区分与相互作用、作为外部表现的行为习俗、作为内心素养的心理结构与审美取向。

工艺学的视角依照马克思对工艺学的界定，聚焦于人类的使用、制造、更新工具活动中的能动创造。所以不限于乐器与音响设备的创造，还包括器乐演奏技法、声乐演唱技法、作曲技法、作品的结构、综合艺术门类中音乐与舞蹈、文学、戏剧相配合的技法运用。

音乐社会学与音乐工艺学这两大领域的视角统一并不是简单地合并,更不是彼此取代,而是要在持续开拓各自丰富性的基础上来寻找具体艺术实践中的一个个契合点。

冯: 对于您的这篇论文的影响,学界予以了充分肯定。

链接6 李焕之主编《当代中国音乐》第二十章《音乐美学》(王宁一执笔):

《试论音乐的形象性》一文,一方面对苏联学者的许多合理的观点加以吸收,和克列姆辽夫一样,他肯定"音乐形象"这一概念,并以音响的物理性能以及生理学、心理学为基础,唯物地分析了音响手段的特殊性、长处与短处。他试图克服自然科学唯物主义的直观性,把自己的美学观建立在经过历史积淀的实践唯物主义的基础之上,使之既区别于唯心主义,又区别于直观的唯物主义,把实践主体的情感性作为音乐反映生活的重要途径。他认为艺术的功能主要在于"帮助社会意识完成从理论领域到实践领域的过渡",他不指名地批评了克列姆辽夫的"音乐反映现实音响","音响原型+人化"的公式。他认为,音响手段与其反映的对象的关系,主要不是直接模拟的关系,也不是语言符号与语义之间的关系,而是手段与对象彼此分化的一种以情感为中心的比拟关系。这就为音乐美学的研究开辟了新思路。遗憾的是该论文直至一九七九年才得以在《美学》第一期上公开发表,时隔已是十七年。

这篇文章是这一时期出现的一篇真正达到美学高度的专论,而且是一九七九年以前的唯一一篇,成为中国音乐美学从引进、学习、应用到独立思考并试图有所超越的一个标志。①

罗: 20世纪80年代,我在《美学向导》中读到您的《音乐哲学漫话》一文,其中您谈到的"为什么以情感性为主的内容恰恰要求以数理性为主的形式来表现自己。"在文章的结束处,您又一次提出:"音乐艺术的极丰富的情感内容与极多样的数理形式相互对应的深邃规律"引起了我的思索与兴趣,求教于您时,您还表扬我,说这个问题没有几个人关注。您正在撰写中的巨著《和谐数论》会系统地回答这个问题。能否透露一点与之相关的信息?

赵: 这个问题,其实不必等《和谐数论》来回答。假如西方音乐史和中国古代音乐史课程有足够的清晰度,学音乐史的学生自然会了解,古希腊的毕达哥拉斯和狄迪摩斯怎么说,文艺复兴时期的扎里诺又怎么说,西汉时问世的《淮南鸿烈》是怎么说的。

《和谐数论》的宗旨是要更新重建和声功能体系。

---

① 李焕之主编《当代中国音乐》,当代中国出版社1997年版,第450—451页。

罗：您谈到的上述学者的学说虽然都不同程度地涉及到这一命题，但全面系统深入地揭示其对应规律，还是有待您的巨著问世。韩锺恩对您的《音乐哲学的漫话》具体解读如下：

链接7　韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸——音乐哲学漫话》：

该文一再强调音乐内容的情感性特点与音乐形式的数理性特点，认为：必须系统地阐明音乐艺术极丰富的情感内容与极多样的数理形式相互对应的深邃规律。

虽然，该文依然运用"内容与形式"这一对传统的概念范畴，但由于把情感性和数理性特点与此相关了起来，便更加凸显出音乐艺术的特殊性质。①

冯：您还谈到"作为听觉对象的物理量的比例关系中所呈现的自然数的不同质，是与对象的不同表情意蕴的素质相关的。"那么自然律音程的审美价值高于平均律音程，是否其本质的区别也在于，前者的周期比例关系是自然数，而后者是无理数。数的比例关系越单纯，其和谐程度越高。从数的比例关系中可发现其和谐度及美的协调度。可以这样理解吗？

赵：振动周期的自然数比例关系，是音程的审美价值所在。无理数比例关系仅仅是一种摹拟体，脱离了它所摹拟的自然数的比例关系，就无审美价值可言。

在音乐实践领域，十二平均律是便利的摹拟工具；在理论思维领域，十二平均律的音程是简明的量度工具。这工具，我们要清醒地认识，正确发挥它的效能。

讲到比例关系简单复杂与协和程度高低的问题，我想有必要作一个补充说明。前人认为音乐所用的基本音程，比例关系的数学表达都是特别简单的，构成比式的自然数所含的质数不超出2、3、5三种数的范围，否则就不美。这种僵化观念造成的理论桎梏使和声学理论严重滞后于实践的开拓，导致一系列概念的误释。我在几十年来的探索中，不仅尊重前人对"二分二倍"、"三分三倍"、"五分五倍"生律法奠基作用的论述，而且强调"七分七倍"生律法强化功能动力的重要价值，又开拓了"17分17倍"、"19分19倍"生律法构筑增减和弦的理论设定，又用"11分11倍"、"13分13倍"生律法来解释"中立音现象"的由来，要求和声功能体系吸纳这些自然数所规定的和谐要素。

罗：您不断扩大自然数生律法，扩大了和声功能体系的容量，加强了其功能动力，为和声学的建设做出贡献。有关《数在音乐中的表现意义》韩锺恩对此也有思考：

---

① 韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸——数在音乐中的表现意义》，《守望并诗意作业——韩锺恩音乐文集》，上海音乐学院出版社2007年版，第222页。

链接 8 韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸——数在音乐中的表现意义》：

该文以数理关系的形成逐渐暗示出“音乐耳朵”的人文意义：声音的三种基始侧度（强弱，长短，高低和音色作为音高和音量共同参与的复合侧度）→其量受到人的加工→量的规定与变化常常处在特定的比例关系之中→比例数量呈现为单纯的自然数→一方面作为人类理性在听觉审美对象中的淀积，另一方面也是人类审美听觉这种本质力量（音乐耳朵）成长发达的必经途径。

这里的问题是：这种淀积仅仅是理性的吗？如果是的话，那么经验的积累又在哪一个环节？尤其是音乐的耳朵作为超生物性肢体的成型有没有反数学（单纯的自然数展现出复杂的质量关系）的历程？①

罗：在有关音乐存在方式的讨论中，您特别关注的是音乐存在方式在一度、二度、三度创作中不同流程段的特点，并揭示了他律在一度创作的始端区的作用，自律在一度创作流程中音程想象的作用。那末在二度创作与三度创作中，自律和他律又是一种什么样的关系呢？

赵：首先要重申，我用“自律”、“他律”这两个词，不是用来讲述“自律论”、“他律论”两种美学思潮的争论，而是用来剖析音乐这门艺术自身内部的“他律性”与“自律性”两种要素。“他律性”要素可以界定为音乐这门艺术接受外部的影响而形成的要素，这外部包括广大的自然界、社会现实生活以及人群的情感、意志状态。“自律性”要素则是指音乐内部各种要素相互作用而衍生的种种形态。

在剖析这两种要素时，要注意到，他律性作用所吸纳的“外”如何转化为自律性作用所依据的“内”，这种转化贯穿在历史长河中，是每一个民族的音乐艺术品历史成长的规律。考察这种转化的文化历史条件以及所导致的文化艺术效应，是音乐美学与民族音乐学、音乐史学研究的交叉点。

在表演艺术领域里选取范例来剖析，我想可以举草原长调歌唱中的“诺格拉”为例。“诺格拉”的本义是“褶皱”，长调歌唱中常有各种颤抖形成的装饰性歌腔，蒙古语称为“诺格拉”。“诺格拉”可以由发声器官的不同部位振颤而引起，有的用上颚，有的用下巴，有的用喉头，有的用胸肺，所形成的音色与旋律线各有特色，十分丰富。从发声器官的运用追溯到社会生活的源头，可以发现，它们源自马背上的歌唱。骑马行进，不同的马步使骑者的身体作不同样式的抖动，在这些不同条件下放声歌唱，歌腔就会带上不同的“诺格拉”。这种歌唱技巧是在二度创作的声乐表演艺术中发展起来的，它受到音乐以外的社会生活活动方式的影响而形成，在这意义

① 韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸——数在音乐中的表现意义》，《守望并诗意作业——韩锺恩音乐文集》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 222—223 页。

上讲,它是"他律性"作用导致的要素。马背民族在马背上歌唱的生活方式长期稳定存在,使得带"诺格拉"的歌腔成为长调牧歌的特色。多种褶皱腔跟旋律的节奏型、歌腔型、旋律线条起伏、不同音色的运、强弱起伏变化等等要素相结合,这些相互作用的丰富展现,则可概括为"自律性"作用衍生的要素。

罗:您如何解释三度创作的概念?

赵:三度创作是指,当音乐表演艺术送出动态艺术品之后,音响形态在空间中、时间中延伸过程受到各种条件对它的加工,社会人群有可能创造性地控制这些条件对动态艺术品施加影响。混响和回声,是其中的实例。

话剧演出的剧场,为了让听众听清楚舞台上演员的对话,混响时间应当很短。倘若在这样的剧场里演奏音乐(器乐重奏、乐队合奏)或进行声乐表演,就显得太干了,损伤了美感。音乐厅必须有较长的混响时间,并且不同音区的混响时间应当比较均匀,方能保证音乐表演有足够的温馨感。锣鼓乐的表演,宜在山乡旷野,远处传来回声,响声自由回荡,其间夹杂鸟鸣林啸,形成浑厚的空廓感和立体感。这样的表演场合选择,也体现了三度创作的意图。至于录音、广播等现代化传媒手段给音乐表演效果的润饰美化多声叠合,人们都很了解。

音乐表演受到空间时间条件的制约和传媒手段的加工而使动态艺术品增添了附加的美的要素,可概括为"他律性"作用的要素。而动态艺术品本身的结构受到尊重与保护,在三度创作过程中不遭损害,进而形成合理的多声叠置,则可概括为"自律性"作用的要素。

冯:您对一、二、三度创作中自律性因素和他律性因素的分析也使我们深受启发。在《历史回顾引发的美学思索》一文您提到汉斯立克的美学观点时,认为他展示的重理性的思潮,"既有抱着古典审美需求的内核,又有执着传统形式规范的呼唤,汉斯立克的论辩只是隐匿了自己对审美内涵的坚定需求而突出了自己认为美的形式规范,使人们对理性思潮的立体动势误解为单薄的形式执着。"对汉斯立克与理性思潮的关系,《论音乐的美》中内隐的理性思潮的观点,您可否作进一步的阐述?

赵:汉斯立克与勃拉姆斯生活的年代是欧洲浪漫乐派思潮席卷乐坛的时期,这一思潮的代表人物,有的强调文学意境的审美表现潜能,要求音乐紧紧跟进,有的强调戏剧角色、场景与情节的主导作用,要求音乐顺从为之服务,其总体效果是,带来感官新鲜刺激要素蓬勃发展,而音乐结构的深层逻辑常被忽略,乃至遗忘。

勃拉姆斯低调地逆潮流而行,有意识守护古典时期的形式规范,挖掘深层逻辑。而汉斯立克则基于对时尚潮流消极面的反感,用过激的评论进行抨击,激起了音乐评论界的轩然大波。他强调音乐的美离不开对形式规范的关注和精雕细琢,是正确的;但他把形式美跟表达情感对立起来,宣称欣赏音乐过程中情感情绪活跃

是一种病态，应予清洗，则是片面的，用美学尺度来衡量，是理论失误。

汉斯立克对古典时期作曲规范的推崇，体现了守护理性精神的意向。我今天强调这一点，是因为痛感百年来欧洲文化中理性精神的"误用——僵化——解构——萎缩"导致持久的音乐立美危机。日以继夜悬在我头顶上的问句是：如何力挽狂澜？

罗：您关于音乐美的形式规范以及汉斯立克美学观念与理性思潮之关系的解读，对我们也有启发。至于谈到力挽狂澜，这是涉及制度文化、精神文化、物质文化诸多层面的复杂问题，非某种单一力量可以解决的，只能期盼您的呼唤获得应有的回应。

现在可以确定的是，对于您在音乐美学领域卓著的研究，学界的评价很高。

链接 9 杨和平《论赵宋光的音乐美学思想及其理论贡献》：

赵宋光先生音乐美学研究中所包蕴的丰富深刻的音乐美学思想，可以同中国古代、近现代以往的音乐美学思想相匹配；在成就、贡献和价值上，足以成为一种音乐美学思想的代表。①

链接 10 韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸》：

最后作为结语，谈谈我对赵宋光先生在学术思想以及其他方面所显示出来的有关特点的认识。

一、在辩证统一的前提下（这是赵宋光这一代学者的思想立场和学理姿态），强调：主/客二分不匀，情/理不一各易（这是赵宋光这一个学者的个性方式和私人行为）；一种基本底色上的一个独特亮点。

二、经典的选择与读解，在守护马克思主义绝对权威的前提下，既不歪曲，也不教条，不仅有选择的眼光，而且有读解的本钱。

三、富裕的智慧，从来不打擦边球，而是凭借其富裕的智慧游刃有余在"黑白"两道当中，既敢于将正统思想发挥到极致，又善于将异端邪说纳入正规。

四、具有前瞻性姿态，针对文化资源不断流失的问题，预先设想生态社会的前景。

五、处事方式及其格调，与黄翔鹏相对固定的书斋作坊不同，赵宋光更像是处在一个始终流动处所当中的设计师，进而与黄翔鹏的"燃犀"境界相比，我想，赵宋光决不会发出"高处不胜寒"的感慨，有一个迹象足以表明，赵

---

① 杨和平《论赵宋光的音乐美学思想及其理论贡献》，《星海音乐学院学报》2002 第 4 期，第 32 页。

宋光之所以用驾驭论替换实践论，从中不正可以透视出他的风格含量与人格动力吗？

六、赵宋光不可多得。这也许是一个双关语：只有一个；也只能有一个。开个玩笑，少了赵宋光，至少中国音乐学术的历史会推迟；再多一个赵宋光，则又会形成一个复数世界，我们会被他不定的行为和动作到处牵引，再说了，吾辈没准就从此下岗失业了……①

音乐理论新学科的构建

罗：在音乐理论领域您提出了不少新学科的建构，既有理论的建设纲领，又有具体的、可行的操作方法。如民族音乐形态学、旋律学等。您还为旋律学的实证研究提出了"形态结构12维剖析法"等。我们关心的是旋律学学科建设在国内的发展情况。12维剖析法的应用情况如何？我们发现人们受循轨思维的影响，要改变自己熟悉的操作方法来接受新事物，阻力还是很大的。

赵：可以庆幸的是，在神州大地上，民众喜欢的旋律在各地都活着，在保护非物质文化遗产的热潮中，这些旋律不同程度受到保护。有些地区，涌现一些研究民间旋律的学者，他们有的已经出版了专著，有的正在加紧完稿，即将出版。有些博士生、硕士生在研究所选的民间旋律课题时，运用了"12维剖析法"。

旋律学在高层学术机构的不妙处境则未见转机。作曲四大件不包括旋律，这一欧来传统依然如故。旋律学学会在中国音乐家协会不被允许向民政部登记。从民族音乐学转向音乐人类学的田野调查，尽管已经配备了越来越先进的录音摄像器材，但是对于原始资料中的旋律却仍然关注得不够。究其根源，还是在音乐学学科建设中缺乏民族自主自觉自尊意识。

罗：前面您提到《论五度相生调式体系》这篇文章，那是您在上世纪50年代末背着"留党察看"处分写出来的，当时您还不满30岁。后来上海音乐出版社向您约稿，要求把谱式改为五线谱，您就改写了一遍，成了一本专著，在1964年出版了。这是您至今为止出过的惟一专著。1966年秋，就因这本专著，有大字报揭发您是"反动学术权威"。早晨贴出大字报，当天下午就把您揪进劳改队。书的上海原版，在十年动乱中被毁了。80年代出版社再三要求再版，您都没有同意。本世纪初，有不少硕士研究生不约而同的在学位论文的参考书目里列这本书。蒙古族学者杨玉成认为，用这方法分析蒙古族民歌能更好揭示民歌的美学价值，要求您选用更多蒙古族民歌用蒙文再版。可是至今没见您发表这样的文稿。今天回顾这些事，我

---

① 韩锺恩《阅读赵宋光有关文论并由此引伸》，《守望并诗意作业——韩锺恩音乐文集》，上海音乐学院出版社2007年版，第225—226页。

想问：您自己怎么看这本书？它在您的学术道路上占据什么样的地位？

赵：关于民族调式与民族特色和声技法这个课题，在我的学术历程上有这样一条似断而连的虚线：50年代末写了《论五度相生调式体系》，60年代初写了《关于民族调式和声的一些理论问题》，70年代末写了《关于和声的民族特点问题》，80年代末为99首蒙古族民歌谱了多声部伴奏，90年代后期写了《旋律学学科建设刍议》、《旋律形态结构"12维剖析法"的实证探索》。何平在《音乐的本质与发展》一书中评述道："这部《99首蒙古民歌精选》的钢琴伴奏编配，是赵宋光关于'和声民族特点'的理论的一个组成部分"。这条虚线至今没有结束，也许要一直延续到《和谐数论》的出版。

"五度相生调式体系"这个称谓的主旨是确立一个不同于欧洲大小调的独特体系。这体系的理论源头可以追溯到先秦的《管子·地员》篇的律学表述。这律学逻辑的当代通用说法是"五度相生"，我当时就用这个通用术语来称呼这个体系。从律学的数理结构来说，这称呼是旗帜鲜明的，可是，"五度"这个词却又带有七声体制的局限性，跟我们这体系应有的阶序称谓发生"体制冲撞"。这一点，在那本专著的脚注中已经指出来了。在上世纪90年代，我写了《脱胎记》一文，建议把这体系的律学称谓改为"三分三倍"，以此避免称谓上的"体制冲撞"。但是，音乐理论界的实际状况却是，"五度相生"大家都懂，"三分三倍"过于陌生。究竟怎么处理才好，我一直拿不定主意。这是我一直不同意仓促再版的原因之一。

罗：对您的慎重，我们可以理解，却又为这本书不能早点再版感到遗憾。

赵：在原先的行文中，有一些理论错误是沿用前人的说法而留下的。在讲到秦腔调式时，安波同志以山东方言听觉记述术语，把陕西方言的"欢音"记成了"花音"，把陕西方言的"苦音"记成了"哭音"。我的行文就沿用了安波所写的"花音"、"哭音"，未能用脚注提出校正。在讲到同一个七声音阶的"均"里面包含着三个不同的宫系（当代人们熟知的"同均三宫"）时，照抄了杨荫浏先生的说法，在清羽音位上写了"闰"字，没能用脚注提出校正。燕乐调所说的"闰"，本来是"闰角"，即在"变宫"音位上建立主音时所用的特别说法，可是从王光祈以来，就把它解读成"bsi"了，杨荫浏、黄翔鹏等先生的论著与之一脉相承，影响颇大，积重难返。陈应时先生自上世纪八十年代以来发表了多篇论文，以愈益确凿有力的证据指出了这项误读。我不应该在自己的论著里继续传播这项谬误。总之，那本专著比较幼稚，行文有不少欠妥之处，若要再版，必须仔细修订。这些年来，事务接踵而来，疲于应付，修订工作一直未能如愿以偿，就这么拖延下来了。我记着，这是我欠音乐理论界的一笔债，不偿不瞑目。

从体系构建的视角来审视，当初用"徵"、"羽"两类色彩这概念来与大小调体系对峙，是必要的。后来在论述调式和声技法时又进一步把徵调类跟属功能的双环、三环联结对应，把羽调类跟下属功能的双环、三环联结对应，也对和声功能理论作

出了必要的补充。在樊祖荫、何平等学者的论述中，对此已作了简明的梳理，我对他们由衷感激。

罗： 童忠良教授在您的文集的序言中对您在这个领域的研究评价很高。

链接 11　《赵宋光文集——童忠良序》：

他要把和声的民族特点建立在数理科学的基础之上。那些被年轻一代某些人讥为“天书”的理论论证段落，在我读来觉得仿佛拨开云雾，直见其人。

音乐形态的研究，如果没有坚实的数理逻辑的功底，是难以进入深层的。而方位布局的图像，又是使有关的数理逻辑获得直观显示的重要手段；或者可以说，方位图像是深层理论的最简明的阐释。这一点，从他的其他有关音乐教学与研究中也可得到证实。①

罗： 您的理论在和声学界产生相当大的影响，能再进一步阐述吗？

赵： 长久以来，两个调式体系的本质差异被十二平均律掩盖了，人们往往仅仅从调式音级数目这表面现象来分辨，认为是音调构成的“七声性”和“五声性”的差别。鉴于此，揭开被十二平均律遮蔽的自然数理本质就成为和声学理论阐释绕不开的首要前提。

从 20 世纪 60 年代以来，我曾反复解释对于“平均律与自然律矛盾统一”这一现象的理解。概括地表述，可以这样讲：振动周期的自然数比例关系，是音程的审美价值所在，无理数比例关系仅仅是一种摹拟体，脱离了它所摹拟的自然数比例关系，就无审美价值可言。在音乐实践领域，十二平均律是便利的摹拟工具，在理论思维领域，十二平均律的音程是简明的量度工具。这工具，我们要清醒地认识，正确发挥它的效能。

平均律所摹拟的大小三和弦，其波长的自然数连比式分别是

大三和弦	1/4 : 1/5 : 1/6
小三和弦	6 : 5 : 4

平均律所摹拟的徵、羽两类色彩，其波长的自然数连比式分别是

	徵阶		羽阶		宫阶
徵调类色彩	1/24	:	1/27	:	1/32
			色彩音		
	羽阶		宫阶		商阶
羽调类色彩	32	:	27	:	24
			色彩音		

① 《赵宋光文集——童忠良序》，花城出版社 2001 年版，第 9 页。

请注意，27＝3×3×3，本质上不同于大小三和弦里的“5”（或为“五分”，或为“五倍”）。

从和音结构来讲，用平均律所摹拟的“三环”和音，可以有属功能、下属功能两种运用方式，其波长的自然数连比式分别是：

	徵阶		商阶		羽阶		角阶
属功能的三环	1/8	:	1/12	:	1/18	:	1/27
					徵调类色彩的音级		
	宫阶		徵阶		商阶		羽阶
下属功能的三环	27	:	18	:	12	:	8
	羽调类色彩的音级						

这样的和音结构，使调式音级的功能秉性迥异于大调性（含五分要素）、小调性（含五倍要素），而与旋律音调的徵、羽两类色彩吻合。

罗：这在我们学院的和声教学实践中效果不错吧？

赵：王小玲同志在自己的教学实践中检验了这一技法，认为：“作品实例论证了他的民族和声理论，说明了理论的可行性”，“编配乐曲所运用的和声，严格遵循了他主张的原则——用和声手段保持旋律的民族特点”。她说：“我对该曲集……进行了比较深入的分析研究，深深地感受到作品中的和声音响既新颖丰富又特别自然，其中，和弦序进以及声部进行的处理是产生这种音响效果的主要因素。”她还说：“我在 2001 级作曲系的和声课上对这和声技法处理及其音响效果产生的原因作了分析介绍，有的学生为之兴奋……甚至课后还专门去请教赵先生。”

罗：王小玲教授在为本访谈录写的文章《我的老师——赵宋光》里详细谈到这方面的问题。

链接 12 王小玲《我的老师——赵宋光》：

通过长期的实践，证明了赵先生的方法是科学的，具有非常高的实用价值。用唱名花苞辅助练习弹奏，对学生加入了主动思维多声部的训练，尤其采用的唱名是协变唱名，对学生音高音准音位的认识培养有很大的促进提高。而我特别感兴趣的是，赵先生用进子——以和声词汇为单位的思路训练键盘和声。这十分重要，它可以使和声学习变得比较轻松，具有突破性意义是，甚至不必经过乐理的训练就可以直接学习到和声，对普及和声知识起到了积极的作用。进子（和声词汇）的思路，贯穿了我整个学术研究的过程，因为，我之后出版的论著，表达和声的内容，都是以此作为主体的表现形式，它帮助我实现我最渴望做到的事情——使和声学习简易化，构建了和声理论转化为音响

实践的桥梁。①

罗：您在律学方面的研究系统深入，写了《中华律学传统的复兴与开拓》等一系列文章。您强调以自然律为研究对象的理论律学学科的建立，对民族音乐的发展有什么重要的意义？

赵：做这件事的意义，可以概括为两点：

1. 我国各民族的旋律（既包括汉蒙藏等民族的五声性旋律，也包括新疆诸多民族的七声性旋律）所用的调式有自己区别于欧洲大小调的独特结构，若不从自然音程的视角来剖析，是无法认识清楚的。为了确立民族音乐的独立自主意识，不能不以自然律为立足点。

2. 欧洲百年来的现代主义思潮已经把他们自己祖先流传下来的自然调式技法冲垮了。我国音乐学界（包括作曲技法理论界）又把这种冲垮奉为先进。为了挽救这一危局，不能不从认清自然律做起。

罗：您常常要求我们好好学习律学，并告诉我们这对音乐美学研究大有好处。律学除了有利于探寻情感内涵、心态律动与数理形式的对应关系外，您认为律学对音乐美学的研究还有哪些价值呢？

赵：音乐美学本来肩负着引领诸多理论性较强的音乐学学科的使命，这些学科的当代跨越发展都以“回归自然”为总体目标。假如音乐美学不能告诉大家“回归自然”的确切真实内涵究竟是什么，又怎么能承担这项使命呢？假如自己不能透彻掌握律学，我们又怎么能向大家解释“回归自然”的确切真实内涵呢？难道我们甘愿让“回归自然”变成一句言之无物的空洞口号吗？

罗：您认为阿拉伯的24平均律，是否比12平均律更接近自然律？

赵：阿拉伯的传统音乐所用的调式有自己独特的自然律理论设定，两位代表人物是 AI - Farabi 与 ibn Sina。这些理论设定使阿拉伯音乐中的所谓“中立音现象”成为牢不可破的审美表达传统。“中立音现象”用自然律语词来讲，是“11分11倍”与“13分13倍”生律法所构成的自然音程。

1888年，阿拉伯音乐家 Mushaqa 提出了采用24平均律的设想，以期弥合12平均律与“中立音现象“之间的沟壑。12平均律也罢，24平均律也罢，都只是摹拟工具，而不是自然音程本身。但是，就其跟“中立音现象”的关系而言，用24平均律音程来取代12平均律音程，摹拟的近似程度能大大提高，把这些自然音程纳入和声功能体系就有了可操作性。

罗：您的解释使我们明白了24平均律与中立音的关系。您论及汉族民歌近

---

① 王小玲《我的老师——赵宋光》（特约稿，未刊），王小玲2010年7月2日发给罗小平的电子邮件。

似色彩区时，谈到“我本人在重视地理、语言背景的同时，常更多地考虑到古代文化背景和人口迁徙历史。这也涉及汉民族与少数民族之间音乐文化的交流与融合问题。”在此，你是否强调一种时空的交融和动态与静态的整合呢？

赵：我同意讲时间与空间的交叉，不同意讲动态和静态的整合。

任何民族的音乐文化都是一种动态的存在，用静态来认知和描述是不可能准确的。只能说，在剖析民族音乐文化的存在状态时，总是可以发现，有些要素是稳定的，有些要素是易变的。

学中国古代音乐史，我们知道“胡笳”是汉代匈奴民族在马背上吹奏的管乐器，觉得离今天的我们很远了。可是上世纪人们相继发现，新疆哈萨克族有“斯布斯额”，卫拉特蒙古族有“冒顿潮尔”，就是古匈奴胡笳的遗存。

原先我们只知道，《小白菜》是河北民歌，《兰花花》是陕北民歌；20 世纪 80 年代，我从广西艺术学院图书馆里借出一本《匈牙利舞蹈歌曲集》，一首首曲调翻阅，竟然发现了这两支民歌旋律。我才知道这两支旋律是匈奴族古歌的遗存。

20 世纪 50 年代我开始接触晋中地区的“祁太秧歌”，它的特异节奏、句式、调式，跟邻近地区的汉族民歌差异很大，一直想追寻它的源头。后来从古籍得知，北魏的统治集团曾经把一个鲜卑族部落安置在晋南地区。后来又知道，鲜卑族祖先居住的石室，是内蒙古自治区呼伦贝尔市鄂伦春自治旗的“嘎仙洞”；又了解到，锡伯族祭祖的室内空间布局跟嘎仙洞内的遗迹一致，锡伯族是鲜卑族的后代。于是我就想追问：祁太秧歌的旋律跟锡伯族的音乐舞蹈可以作比较研究吗？

这些事令人树立一个观念：历史上发生过的事，原先以为已经离我们远去，其实很可能在祖国大地的某个角落里存活着；音乐舞蹈的寿命比语言称谓的寿命长得多。

罗：您的巨著《和谐数论》写作进度如何？什么时候可以完成？

赵：进展缓慢，预计 2030 年完稿。

理论行文的内容是对和声功能体系的诸多概念作出数理界定，分为九卷。引入部分讲律学方法。各卷的行文间随时插入作品实例。

第一卷剖析和声功能体系的底座核心，即同主音自然大小调共有的框架。主要三和弦有明有暗，明者，大三和弦，波长连比式是 1/4∶1/5∶1/6，暗者，小三和弦，波长连比式是 6∶5∶4。又剖析“三度兼取”的和弦构筑方式——阳彩出阴，阴彩出阳；探讨同主音大小调彼此渗透的方式——强化渗透，弱化渗透。第一卷附录介绍理论律学方法，有三对真数对数概念：

比喻	距　离	位　置	行　程
对数	音程值	相对音高	跃程值
真数	音程系数	相对波长	跃迁算子

第二卷剖析七声体制的自然调式，既包括欧洲的，也包括印度的，以及古印度文化影响下分布于中亚、东欧、东南亚各民族中的调式。

第三卷剖析和声功能动力初步强化的和弦结构：属功能动力强化体现为波长连比式 1/4∶1/5∶1/6∶1/7，下属功能动力强化体现为波长连比式 7∶6∶5∶4。建立“初生简谐化减五度”概念，其数理界定是 7∶5。确立副下属功能概念。

第四卷剖析三分三倍调式体系，包括旋律形态要素与和音形态要素，兼及七分七倍生律法要素参与和音构成的和音技法。

第五卷剖析序进样式，用编码梳理序进类型及其由近及远等级。

第六卷剖析减七和弦与增六和弦的数理构成，建立“次生简谐化减五度”概念，其数理界定是 17∶12。指出减七和弦“两源生成”与“功能两可”的根本法则。

第七卷剖析调性亲缘关系。梳理亲缘关系等级由近及远，各亲缘调性的数理界定及其审美表现意义。

第八卷剖析增三和弦，探讨其功能意义。建立“初生简谐化增五度”概念，其数理界定是 19∶12。兼及增三和弦的其它数理界定。

第九卷探讨“中立音现象”纳入和声功能体系的可能性。涉及“11 分 11 倍”、“13 分 13 倍”生律法的运用。剖析含中立音现象的阿拉伯调式，木卡姆调式，重三六调式等，探讨其建立和音的可能性。

“中华乐派”的倡议者

冯：大概是在 2003 年，您与作曲家金湘、音乐学家乔建中、谢嘉幸四人共同提出了创建“新世纪中华乐派”的口号。这个被称为“宏大叙事”的具有音乐文化战略意义的主张是在什么背景下提出的？您与其他几位音乐家共同提出这一乐派主张时是偶然碰撞的思想火花还是专门经过深思熟虑的互相探讨？

赵：我们四人，每个人对中华乐派都有过较长时间的酝酿，有的通过作曲实践，有的通过音乐史回顾，有的通过音乐教育实践，有的通过田野考察。四人碰在一起的机遇显得偶然，金湘的主动性较强。在陈荃有关心之下，这次四人谈产生了全国音乐界范围的影响。

不同于 20 世纪的是，我们的提法用“中华”这词。20 世纪人们习惯讲“国民乐派”、“中国风格”，离不开一个“国”字。我们避开了“国”字而提“中华”，有两层意思：其一，当代的中华民族是 56 个民族多元一体的凝聚体，早已不是百年前“五族共和”概念中的理解，多元民族文化的多样性在当代的音乐文化建设中应当自觉地确立起来。其二，海外华人遍布世界各地，这诸多群体在建设当代中华文化的事业中已作出了并将继续作出重要贡献。

我们的提法中还强调了“新世纪”这个时代特点。进入新世纪，中华民族正在

悄悄地更新自己在各方面的面貌：经济的、政治的、军事的、文化的……，可以预期将有全面的崛起。中华乐派要在新世纪唱响，宜在世纪之初提出来，旨在树立一个目标，拉起一个参与全面和平崛起的自觉梯队。

新世纪中华乐派的四大支柱，先后排序是这样的：音乐表演艺术，包括声乐、器乐，拥有传统音乐文化的大量当代遗存，是丰硕的底座。理论研究，包括音乐史学、民族音乐学、音乐美学、表演艺术理论、作曲技法理论，要全方位开拓，旨在增强对于传统音乐文化的独立自觉意识。在自在、自觉的基础上，建立面向未来的音乐教育体制，力求做到自为。如此成长起来的高树顶上，将能绽放独具特色的绚丽花朵——新世纪音乐代表作。

有人讥笑"中华乐派"概念是"巨人戴小帽"，认为"乐派"概念本来指的是作曲流派，有其代表作和代表作曲家，你们现在用来涵盖音乐文化建设的整体，那是涵盖不了的。言下之意，要么会给音乐文化建设套上了紧箍咒，要么会把这小帽撑破了。这番讥讽似乎不怀恶意，还算顺耳，但是戴帽的效应可以不只两种，假若这小帽有弹性，还可以有第三种效应：随着中华音乐文化在新世纪悄悄成长，小帽既不紧箍，也不撑破，而是随之长成了大帽。

冯：这一口号的高调提出引发了学界的讨论与争鸣，音乐界还分别在2003、2006年举办了有关"新世纪中华乐派"的研讨会。对于这一乐派理论给予支持和拥护者有之，提出建议和理论补充者有之，加以善意的批评和质疑者亦有之。几年之后回顾这场有关"新世纪中华乐派"的讨论，您对自己原来的观点有修正吗？

赵：这些年来，在围绕这问题研讨过程中，我发现四人原先的侧重面有所不同，因此对这概念的解释也有所不同。我自己的理解中原先不够清晰的方面逐渐清楚起来了。国际金融危机爆发以来，世界各国对中国的看法正在经历重大转折，我对中华民族在当代肩负的历史使命有了更完整的认识，意识到"中华乐派"的兴起仅仅是大转折中的一个小侧面。再过十年，我原先的观点可能将有必要作出修正。

冯："五四"以来，萧友梅、赵元任、黄自、李树化、吴伯超等音乐家都明确提出了参照欧洲"国民乐派"创建中国的民族乐派的主张。进入21世纪，新世纪中华乐派"四人谈"的发表可以视为是萧友梅之后中国音乐家在创建民族乐派这一方向上的文化自觉吗？

赵：我不否认我们的主张跟20世纪"五四"以来的先辈们的主张有继承关系，在民族自觉意识的基点上有共同之处。但同时，我想还是应当更清晰地意识到对历史使命如何把握的问题上有重要差异。当然，今天不应当像50年前那样强调阶级对立，力图割断历史，但是对自己所属民族音乐文化的认识，今天确实有了好得多的条件。"五大集成"编纂工作的完成，让我们见到了许多以往知之甚少的民族音乐文化财富；半个世纪以来我国民族学研究的丰硕成果给了音乐学研究许多新

的视角，许多前所未知的启迪；音乐考古在几十年间取得的新成果让我们对自己民族音乐文化的历史得到了以往难以想象的新认识。

“文化自觉”的提法，我同意。但对于“文化自觉”的由来我觉得，今天之所以可能有更高的“文化自觉”，不仅因为有了新的主观条件（对马克思主义的深入理解，中国共产党的路线更新），还由于半个世纪以来学术积累和文化建设成果向我们提供了崭新的现实资源，现实资源正在向我们发出新的召唤。惟有进一步提高文化自觉，切实开拓，才不至于辜负这么丰富的现实资源。

冯：以萧友梅为代表的近代新音乐家心目中的国民乐派其实与欧洲的国民乐派有着极大的不同。后者是为了摆脱德奥等国音乐的影响而寻求自身的音乐文化身份；前者则是为了摆脱自身的传统角色，塑造新的文化身份。“新世纪中华乐派”的理论支点之一是“走出西方”，这倒是与欧洲的国民乐派有几分相似而与萧友梅等人的中国国民乐派主张走了相反或不相一致的道路。可以这样理解吗？

赵：您作这样的比较是有意义的，从这样的比较中进一步领悟自己的历史使命，也是一种较好的自我认识途径。我回忆起几个月之前的一次研讨会上，有一名学者说：“我们这里不存在‘后殖民主义’的影响”。当时我就觉得，这样的自我估量带有很大的盲目性。这跟“要不要走出西方”的争论也有密切关系。谢嘉幸提出“走出西方”的口号之后，许多学者认为他还抱着“国粹主义”不放，还有“文化自闭症”。这样的认识分歧，50年之内不会消停。面对这样的争论，我提出的主张是：“认识自己——深刻些——再深刻些”。

对于自己立足于传统而拥有的潜力要有充分估计，这潜力百年来被压抑的近代史实，也是不可忘记的教训。如果“走出西方”是一个不便接受的口号，“超越西方”总还是一个不宜拒斥的目标。

冯：学界对“新世纪中华乐派”作为“整体走向”的理解存在较大争议，居其宏先生在批评文章中即对此提出质疑。您认为将“中华乐派”的理想作为新世纪中华音乐发展的整体走向的提法在当今多元音乐文化发展的时代是否具有可操作性？

赵：把这理解为“整体走向”比理解为“已经存在”好得多。今天我们需要的不是自吹自擂，而是树立奋斗目标。如果“整体走向”的提法有“话语霸权”的嫌疑，可否改为“总体走向”？至今，中华民族正在悄悄和平崛起，这个总体走向是谁也否认不了的。我们报名当这总体走向大趋势里面的“小划手”也总是够格的。

您关心“是否具有可操作性”，这个思路很好。换句话说，民族音乐文化的自我确认和自觉自主这一目标不要流于空洞的口号，就须化整为零，低处着手，脚踏实地，分工协作。

冯：一般说来，一个乐派的形成要有其鲜明的创作主张、风格特征、代表性作家作品并产生时空上的重要影响等条件，“中华乐派”前加上“新世纪”这一修饰词，则显然是一种“呼唤”和“期待”。历史上有无先行制定理论主张然后集团实践最终

形成乐派的典型例子？

赵：我同意你把“四人谈”得以发表这件事理解为“呼唤和期待”。这种做法的完整先例，在近代音乐史上还找不到。但是可以注意，当初 Stasov 跟“俄罗斯五人团”的配合为理论与实践的呼应关系开创了先例。当初以五名作曲家为代表人物的俄罗斯民族乐派崭露头角时，曾被讥讽为“一小撮”，Stasov 接过这话茬，说：“这是强有力的一小撮”，从美学理论上加以论证，予以支持。这个称谓载入了史册，汉语译为“强力集团”。

2002—2003 年间金湘跟我联系，约我发表意见，我就意识到他想促成“理论与实践的呼应关系”。可是我早就认为，仅有这两者相呼应是不够的，民族传统的音乐表演艺术（包括戏曲、说唱、叙事歌、鼓吹、卡戏）社会地位向来低贱的状况必须改变，我们有责任呼吁；音乐教育领域长期以来缺乏民族自主意识的近代积弊也亟待扫除。没有这两项前提，“理论实践呼应”就只能在学者圈子里孤芳自赏，根不深不足以承前，传不力不足以启后。

冯：就字面理解，乐派是指音乐的风格流派，主要是指创作、表演以及与此相关的技术理论与美学主张。您认为新世纪中华乐派应包括创作、表演、理论和教育等四个方面。它们之间是一种什么样的关系？

赵：这个问题提得很好。您刚才给四个方面的排序是顺从习惯，我可是已经多次在发言中调整了排序。首先要确立“自在”，民族多元一体的传统声乐器乐表演艺术的存在，要得到保护和弘扬，这是我们的土壤，我们的立足点，我们的“自在前提”。接着要树立“自知”，通过多视角、多方位、多领域、多学科的理论研究，逐渐清晰、深刻地认识自己，营造“自知前提”。站稳这两大前提，就能走向“自为”（这个词，常被读作 zìwéi，我在这里强调，它是 für sich 的汉译，应当读作 zìwèi）。要改变几十年来我们的音乐教育体制“为别人做嫁衣裳”这种习惯思维，逐渐摆脱这羁绊而真正在“自在”、“自知”基础上实现“自为”。若有这样的几十年经营，就能指望“高树顶上开鲜花”的“自范”，资源不断产出新世纪中华乐派的代表作。

冯：20 世纪 30 年代萧友梅提出国民乐派的蓝图远景时曾认为，这一理想能否在 20 世纪得以实现全看中国作曲家有无这一意向并作出切实的努力。新世纪中华乐派的提出无疑是一个巨大的系统工程，假使您提出的乐派构成的那四个方面可以形成一定范围内的联合互动和积极协作，新世纪中华乐派能在可以预见的将来得到国内、国际的认同吗？或者说，这一乐派正在形成当中？因为您还说过金湘先生是这一乐派的“嫡亲传人”。

赵：我评价金湘先生为“嫡亲传人”，指的是“老世纪国民乐派的嫡亲传人”。可是新世纪中华乐派在未来远处。假如金湘先生能更多关心“自在”与“自为”两大支柱的建设，假如他和他的同辈能成为新世纪中华乐派的开山先师，那就值得庆贺了。

您提到"国际认同",我认为可遇而不可求。首先要满足中华民族现实大多数的审美首肯和欣赏需求,在这前提下观察国外的评价何时跟得上。我对"墙内开花墙外香"的抬举并不赞同,那样的事即便做得成,也是脆弱而短命的。

罗：音乐的现代性与民族性的关系问题一直是近现代音乐家们常常思考的问题,在您的文论中也有所反映。您觉得应该如何处理这两者之间的关系?民族性与现代性仅仅是着眼于音乐的形态特征及其技术总和吗?

赵：关注现代性与民族性的关系问题,是很有必要的。这问题不只是在音乐艺术领域里遇到,任何民族在当代都遇到继承传统文化特色与适应现代经验生活两者的关系问题。两者若有冲撞,如何应对?能否在两者间找到互相促进互相推动的要素,藉以调解矛盾?

在思考这总体问题的基础上进而思考音乐文化范围里的类似问题,就比较容易找到开锁的钥匙。音乐文化范围内继承传统文化特色与适应现代文化生活两者关系的思考,要兼顾审美意识内涵(内容)与形态技法构成(形式)两个方面。仅仅着眼于形态特征与技法构成,不容易找到恰当的对策;若抛开形态特征和技法构成来探讨这问题,又容易堕入误区。长期以来我探寻的境界是:在现代化的生活方式里汲取能量,用以激活民族传统文化独特的潜质,使其得以发挥。

学 坛 奇 才

罗：再次重读您的著述,体会到贯穿于您一生学术研究和实践活动中的基线就是以美为中介的合规律性与合目的性的高度统一。您在横跨自然科学和社会科学两大领域的研究中,都是以人类学本体论作为五体协翔、领域熔合的基础。因此,您的合目的性体现在以人类全面自由的发展为本,以中华民族的振兴腾飞为本。为此宏伟目标,人类必须一方面要发现、认识、驾驭客体的规律,以适应自然的发展、社会的发展,达到与之和谐协调;另一方面必须以美的规律来塑造自己,构建社会,达到主体内在的和谐、协调。因此,您十分重视美育,把教育、音乐教育作为您实现理想的重要途径。我们的解读不知道有没有达到解密的效果?

赵：您把我几十年来的跨学科研究归结到美育,可以说是以您自己的方式描述了我"从高处着眼,从低处着手"、"姿态要高,姿势要低"的行为准则。提到"美育",请您注意到引起争论的几点:一是我提出了"立美"目标,认为美育的侧重面在"立美教育",其次才是"审美教育";二是在立美教育中置于第一位的是数学训练,而把各门类分工繁细的艺术技能训练排在其次;三是立美教育要求受教育者首先关注生产力结构的迅猛超前发展,在这基础上寻找审视调节生产关系结构的创新方案;四是我提出了人类社会经济结构立美调整这一目标,教育学的立美改建毋忘遥指经济与生态结构的立美提升。上述每一个命题都已经引起一大堆争议,其

实，争议是认识发展的动力，匆忙求同作结论是不聪明的。

罗：我们在重读您的著作时，既会赞叹您在两大领域十几个学科中自由驰骋的能力，同时又清醒地认识到这与您的合目的性的追求完全一致。以人类本质论、自然本体论、认识论、驾驭论、价值论五大领域构成的哲学体系，同样体现出合规律性与合目的性统一的特质，五者的载体——美丽的丹顶鹤，在黑暗的昏冥中飞向黎明旭日曙光的壮美意境，隐喻着美的中介与形式。这五体协翔的领域为您提供了方法论熔合的平台。而您重要的学术特点还体现于站在马克思主义隐义学派的立场对其工艺学思想的发挥，不仅重视"以自然科学为基础的实证的微观研究来充实哲学思辨的宏观概括"，达到思辨与实证的结合，更可贵的是从理论思维的研究向实践的第二个飞跃，落实到理论建构激发实践的可操作性，实现理论与实践的融合。我在分析您的心理结构的论文中，提到您有逻辑思维、形象思维与直觉思维形成的复合思维，与研究中的探索性、创新性、批判性。您文论中语言的风格犀利、幽默，充满诗意。一条基线、一种学派、五个领域、三种思维、两个融合可概括您的学术特色、人生轨迹。

赵：对，说得很好！感谢您的扼要概括。刚才您提到了"马克思主义隐义学派"，我想趁这机会表明一下自己的看法：马克思主义的显义是阶级斗争和无产阶级专政学说，马克思主义的隐义则是人类学本体论、关于人类历史的质料主义观点、工艺学的视角和方法。遵循这观点和方法，我们的实践不是主张造反颠覆，而是指向构建臻美，不是高喊"破"和解构，而是一步一个脚印地"立"和创建。

罗：您在自然科学方面的兴趣和创新探索，常令学界同仁折服，甚至认为不可思议。您对治理黄河的心结，前面已提到，但化忧患意识为实证的科学研究的力量，并非只凭愿望就可跨越障碍。您这方面的能力又是如何练就的？还有天文学的知识、数理化教学改革的设计，都涉及多个学科的系统知识，您是如何把它们整合起来了？

赵：我的学术行程不是沿着别人的评价向前走的。我没有机会得过硕士、博士学位；我也没有幸运被授予学术头衔。我做学问的特点之一是对疑难的敏感，一旦察觉，就牢牢抓住，围绕这疑难找书来读，找资料来梳理。另一个特点是有活跃的探索性假设，或许可概括为"探设"。不等到完全掌握某个学术领域的知识，我就会抓住它内部存在的逻辑矛盾，探寻排解矛盾的思路，这些思路常能引领我超越现状，起步创新。例如黄河治理、天球视域、元素周期的数理规律、和声方位图，都有这种情况。

您问到"如何整合"。面对众多的实际疑难，我最初并不要求整合，只求各个击破、策略创新或表述形式更新。创新设计的效果如果显示了某种方式整合的可能，才考虑如何整合。例如小学四则应用题解法设计，初中一次方程应用题解法设计，最初是分别探索的，到后来才看出了两者融通整合的实际途径。

冯：对先生的博学多才，不少学者都赞叹不已。

链接 13 《赵宋光文集——刘纲纪序》：

他的学术研究，不论是对哲学、美学、教育学、音乐学的研究，都是建立在长期深入钻研，独立思考的基础之上的。由于他既有相当渊博的知识，又有不停留在经验层面的深刻的哲学思维能力，因此他提出的种种观点都不同程度地具有某种新意，能给人以重要的启发，推动我们对问题的思考。①

链接 14 李焕之主编《当代中国音乐》，第二十章《音乐美学》（王宁一执笔）

赵宋光是新中国培养出来的第一代大学生，先攻哲学，后修音乐，五十年代中期曾留学民主德国，学习音乐物理学和音响导演，有着创作、教学、研究等多方面的实践经验。在哲学、美学、教育心理学、民族音乐学和律学诸方面都有很深的造诣。②

冯：一个人的精力是有限的，一生中能在一个方面成为专家已是大不易的事情，您在音乐美学、律学、音乐技术理论、音乐教育学等几个领域内都堪称大家，在哲学、美学乃至数学教学等方面的研究同样令人赞叹。您是如何兼具多方面的兴趣又是如何处理其间的学理关系的？您年轻时有没有担心过这样做可能会最终在每一个领域内都难以达到高端？还是您根本不关心这样的问题？

赵：说得对，我一直顾不上关心这样的问题。几十年来命运把我抛向学术的不同角落，时而要我面对这样的疑难，时而又用别样的争议来考问我。我本着责任感，出于使命感，不允许自己处处当逃兵，就一一留下了答卷。答案对不对，且让别人评说，想批就批。

例如《论音乐的形象性》，在 20 世纪 60 年代初赶写出来，就交付油印，准备接受批判。王宁一在音乐研究所资料室里见到的油印件就是这样印了出来、开了批判会、存了档的。

又例如小学数学教学法的探索，先有 20 世纪 70 年代前期的几十篇短文，交给霍懋征看过后，她建议向五六位小学数学教师介绍，育民小学的赵常韬听过后就把我推上小学课堂的讲台，停不下来，这实验班就教了五年。之后，冯国文和饶惠椿写了调查报告，发表在《中国社会科学》，得了奖。北京师范大学的桑新民抓住机遇，拉我去参加国家教委级重点科研课题，做了五年实验研究，我负责的部分是幼

① 《赵宋光文集——刘纲纪序》，花城出版社 2001 年版，第 1 页。

② 李焕之主编《当代中国音乐》第二十章，当代中国出版社 1997 年版，第 450 页。

儿数学教学法研究。

又例如民歌旋律研究与和声学教学法，1977—1980 这段时间中央音乐学院作曲系先派我去安徽讲学，后又指定我教这两门课。和声课受到某些教授挑剔，由必修课改为选修课。我也不去争教必修课，也不灰心丧气，可谓“乐天知命”。

李泽厚把他自己比作蜜蜂，自由飞舞，到处采蜜；把我比作蚕，只知吐丝。至于吐了丝会不会作茧自缚，憋死茧心，他没说，我也没想。

罗：您在与李玫对话的访谈中，特别提到辩证法的翅膀让您在各个领域中自由翱翔。辩证法是您打开科学规律之门的金钥匙，可以这样理解吗？

赵：我对辩证法有另一种理解，并不把它看作辩论证明的言词技巧，而是在探寻规律的过程中注意寻找“向反面转化”所需要的条件，以便准确而周全地创设这种条件来保证实现“向反面转化”。这样就常常让我走出了别人想也不敢想的路。

对于人们熟知的科学规律，我常常在“向反面转化”原理指引下以不同的方式去掌握。最浅显的例子是引导幼儿园小班年龄段的孩子依据 2＋1＝3，3－1＝2 发现“头尾对调，加减改号”变换算式的操作模式。我把这种思维方式概括为“形式逻辑的辩证化，辩证逻辑的形式化”。别人在做学问时遇到的障碍，我往往因此就悄悄越过了。

罗：前面谈到的跨学科、跨领域的研究成果和独树一帜的理论观点、与众不同的学术特色和思维方式，都展现了您具有学坛奇才的特点。2001 年王次炤院长在贺信中对您的创造力钦佩之至。

链接 15　王次炤《在赵宋光学术思想研讨会开幕式上的贺信》：

我从心底里佩服您的创造力和对事物极为敏锐的判断力。创造性几乎充满了您生活中的每一个方面，甚至连锻炼身体的动作也别具一格。您虽然没有很多大部头的著作，但每一篇论文都充满着创造性，能使读者大开眼界。您能从众多复杂的事物中找到它们之间的联系，并缕析出一条清晰的规律，这也正是您能在自然科学和人文科学之间自如遨游的原因。您有超群的记忆力，而且博学广闻，这使您的学术研究充满着生命力和趣味。您有极强的爱心和宽广的胸怀，并把自己的关爱和学术视线投向生活的每一个角落。①

罗：次炤院长这段深情的评价，非常准确地展现了您的人格魅力。我在您的文集序中也谈到您的才学与品格。

---

① 王次炤《在赵宋光学术思想研讨会开幕式上的贺信》，《星海音乐学院学报》2002 年第 1 期，第 94 页。

链接 16 《赵宋光文集——罗小平序》：

先生的博古通今、上天入地的见闻，让人佩服。天马行空、独立不羁、超越时空、纵横东西的创造力让人惊叹。先生的复合思维方式，敏捷的反应、严密的判断，把握事物本质的直觉与把握客体结构的统摄力令人羡慕。具有这等才学，却仍然虚怀若谷、平易近人，这种品格则令人敬重敬仰了。先生就任院长时，我等小辈可以在他面前直抒己见、实话实说，对他的大作人们也敢于说东道西。他对大家的批评建议，还能从善如流。音协主席卸任后，回到研究所，他以普通一兵的姿态参加所里的一切活动，比年轻老师还遵守纪律、服从分配。①

罗： 此外，我们可以从您点点滴滴的生活体验中撷取您的人格特征。回顾一生，让您感到最欣慰的事情是什么？您认为自己最成功的体验是什么？您最喜欢的一句格言是什么？

赵： 原先觉得头绪繁乱、异常复杂的事情，一下子看出贯穿其中的逻辑脉络而突然显得十分简单，这时的欣慰感很强烈。

自己最成功的体验是，找到了一种表述方式，能让学生很简捷、很轻松地理解多年来掌握不了的知识。

我最喜欢的格言是“锲而不舍”。

罗： 执着于思辨与发现的乐趣，热爱创造和创新的实践贯穿在您人生的所有阶段。锲而不舍的意志力则体现在您生活的方方面面：对史老师几十年恩爱有加，不离不弃。被迫退党 18 年，对祖国、对人民、对党一片丹心。走马灯似的工作调动，放在哪里都能发光。对自己毕生热爱的事业更是百折不回，进行到底。

冯： 您最喜欢的作家是谁？最喜欢哪些艺术作品？您一生到过很多地方，对何处的自然景象印象最深刻？对什么地方的人文景观最感兴趣？

赵： 我年轻时喜欢读文学作品，三十岁以后就很少读了。回想那些年读过的，给我印象最深的是车尔尼雪夫斯基的《怎么办》，另外还有高尔基的一些中篇、短篇作品。至今还没有体验到比这些更叫我喜欢的文学作品。至于自然景观给我印象最深的是延边长白山的天池。最引人入胜的人文景观是黄河从万家寨大坝经过昔日称为“龙腾虎啸”的峡谷，向西经过“娘娘滩”到河曲“鸡鸣三省之地”，这一段黄河两岸的人文景观。

罗： 您喜欢体育运动吗？有没有进行适当的运动？您的业余兴趣是什么？您现在用什么休闲方式来调节生活？

赵： 在学生时代，我喜欢长跑和自行车运动。

---

① 《赵宋光文集——罗小平序》，花城出版社 2001 年版，第 18—19 页。

现在我坚持的一种运动是双臂双肘荡秋千式地前后摆动，向后使的劲儿更大，连续荡一百多下。每天早晨都做。

假如小学中学的数学课程可以列入“我的业余”范围，那末，做数学应用题是我的业余爱好。

假如自然科学和工程技术不算我的专业，那么，读中外科学技术史也是我的业余兴趣。

我的休闲方法是不断变换钻研的领域，不断更迭写作题目和写作方式，在变更中品尝休闲。

冯：您的业余爱好与休闲方式也是与众不同，真可谓是学术人生。纵览中外历史人物，你最敬佩哪种类型的人物?

赵：我最敬佩那种经过成年累月脚踏实地亲身劳作发现了普遍性自然规律的人，例如古希腊的毕达哥拉斯、南北朝的祖冲之，《淮南鸿烈》的作者如果有姓有名传诸后世，我也能有机会向他们表示敬佩，可惜都已不可考了。

罗：您最不能容忍的人性弱点是什么?

赵：有一种人，从妄自尊大出发，常要弄各种阴谋诡计证明别人不如自己。这种行为，我不能容忍；但我从不花费时间和精力揭发这种行为。历史是公正的，几十年间，这类行径一次次遭到痛斥，传为丑闻。

冯：您今后还有哪些心愿要完成呢?

赵：这些年来，我有三个心愿：

一、跟一些中青年学者共同组成一个团队，撰写一部《和谐数论》，其学术特色是：(1) 从美学视角；(2) 提供律学数据；(3) 列举大量名作谱例。从理论成果向教育的延伸则是，创制高科技弹性运律的键盘乐器，使和声序进的键盘练习达到对自然律的高度仿真，并以此提供贴近自然的练耳教材。

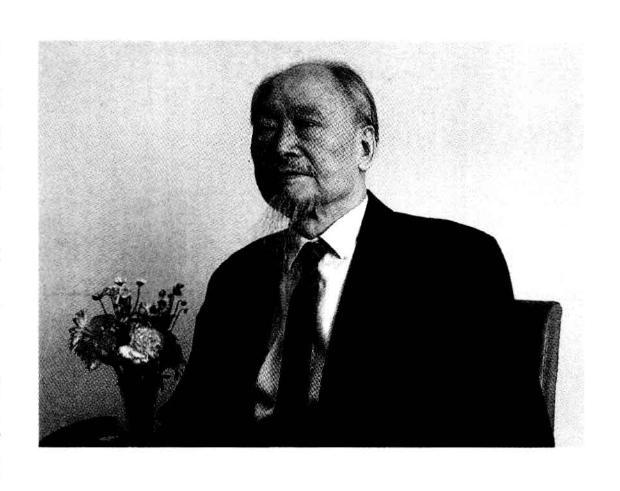
二、给九年制义务教育的数理化课程写出一批新思维教案，设计一批新型教具学具，为半世纪后的国民教育体制更新改建积蓄素材。

三、为诸多少数民族的民间旋律(包括许多儿歌旋律)编配钢琴伴奏，并从中精选一部分配成管弦乐器小型重奏。

罗：谢谢赵先生给我们这样一个求教与交流的机会，一个领略名家思想能量辐射的时空。

赵：过奖，不敢当，只希望今后常有这种精神聚会。

第六章
人本主义者——蔡仲德



蔡仲德（1937—2004）：1937年2月生，浙江绍兴人。音乐美学家、人本主义者，中央音乐学院教授、博士生导师。1992年获国务院颁发的政府特殊津贴。

蔡仲德先生是学界公认的研究中国古代音乐美学史的大家，他的《中国古代音乐美学史论》、《中国古代音乐美学史资料注译》、《中国音乐美学史》、《音乐之道的探求——论中国音乐美学史及其他》、《音乐与文化的人本主义思考》等论著已成为中国音乐美学研究的奠基性成果，其中对人本主义的呼唤尤为引人关注。《中国音乐美学史》先后获中央音乐学院教材一等奖、中国图书奖、北京市精品教材等奖项。

作为一个访谈与对话性质的课题，失去了访谈对象委实是一件难以完成甚至不能完成的工作。但是，人已去，精神在。蔡仲德先生去世6年多来，学界并没有忘记他，相反，人们通过撰写纪念文章等方式表达着对他的缅怀之情，蔡仲德先生的学术成就与思想遗产依然在激励着后学。本篇通过对蔡仲德亲人、学友、学生的访谈，结合蔡先生研究成果，为读者展现蔡仲德丰富的学术人生。

感谢蔡先生夫人、著名作家宗璞（冯钟璞）女士，2010年5月10日上午，她在身体欠佳的情况下接受了我们40分钟的访问；感谢蔡先生的同事黄旭东先生、李起敏先生以及蔡先生的学生叶明春博士和博士生程乾同学，他们在百忙中以不同方式于2010年5—7月间接受了我们的访谈。为了阅读的方便，我们按照访谈内容

的分类，将所有访谈者的谈话集中在了一起，这是需要做出说明的一点。

生于会稽之地

冯长春(以下简称冯)：宗璞老师您好！作为一位深有影响的学者，很多人对蔡先生及其学术成果并不陌生，但对先生的成长经历却知之甚少。蔡先生曾是您相濡以沫的人生伴侣、学术良友，能为我们介绍一下生活中的蔡先生吗？

宗璞(以下简称宗)：先说什么呢？

罗小平(以下简称罗)：我们想了解一些蔡先生少年时候的情况，因为这在很多资料里都没有介绍。

宗：仲德的老家在嵊县东村，全村的人都姓蔡，有完整的族谱和祠堂。他一直想去一趟看看族谱。2001年春夏，我们一直在商量这件事，不料秋天他就病了，再也不能去了。

冯：蔡先生在《中国音乐美学史》一书后记中大致说过他早年的生活情况："七·七"事变那年出生在绍兴一个农民家庭，读小学时随家辗转苏北、嵊县、上海等地。先生因此遗憾未能很好地上学读书。

宗：好像时间不长就到上海了，后来在那里考上了一个师范学校。

冯：那时候他们全家都搬到上海去了？

宗：都搬到上海去了。我就记得他讲小的时候在南方，山上有很多的花，去采那个花来吃，说是很甜，嵊县是很美的地方。

冯：那是令人充满遐想的田园生活啊。蔡先生家中兄弟姐妹几人？

宗：他有一个弟弟，还有一个姐姐，姐姐嫁在绍兴乡下。我去过那个地方，我写过一篇文章叫作《岭头山人家》，写绍兴的农村，绍兴的农村很漂亮。

冯：蔡先生后来说自己发愤著书，也是与为自己出生地的历史文化而自豪有关。"会稽乃报仇雪耻之乡，非藏污纳垢之地"。历史上绍兴涌现出不少文化名人，他所敬仰与推崇的蔡元培也是绍兴人。不能愧对先贤故里，这是蔡先生成为一名学者之后对生养之地的感情。

罗：蔡先生的父母就是当地的农民吗？

宗：原来是，后来在上海大概就做点小生意什么的。

冯：蔡先生在上海读了一所师范学校后来又考入华东师范大学中文系。

宗：仲德上的中学是上海第一师范，我想它相当于中学，是免费的，可是质量相当好。仲德曾告诉我，他们躺在宿舍里，可以听见街上卖臭豆腐干的叫声，就在墙外，可见校舍简陋。可是大家都很守规矩，勤奋好学，校风很好。好几个同学后来都进入华东师大，还出了一位治理杂草的专家。他们对班主任彭雅萝先生很爱戴，常常在彭先生生日那天聚会，许多年如一日，彭老师去世以后，学生们还和她的女儿联系。

冯：蔡先生师范学校毕业后就开始当老师了吧。

宗：仲德师范学校毕业后，做了一年小学教师，那年他 18 岁。从教育方面来讲，他是小学、中学、大学都教过。1956 年考上的华东师范大学中文系。

师大中文系的高材生

冯：蔡先生后来考入华东师大中文系，我们通过先生的几个老同学写的纪念文章对蔡先生的大学时代有个非常粗略的了解，知道蔡先生一直是用功课业的好学生。您与蔡先生是同窗四载的大学同学，能为我们谈谈大学时代的蔡先生吗？

黄旭东（以下简称黄）：仲德年少时没有条件好好读书，因为家境清贫，所以初中毕业后就考进了免费食宿的中等师范。他好学上进，求知欲很强。中师毕业后当了两年小学教师，然后就考上了华东师大。中学、大学和最初工作时他就养成了勤奋刻苦、独立思考的良好习惯。他的生活和学习非常有规律，计划性很强。我印象里他从不睡懒觉，起床铃还没响，就一个人悄悄离开寝室，到校园里读俄语、背生词。上晚自习他也总是最后几个离开教室的人之一。图书馆的出借处、阅览室经常能见到他。课内，他有条理清晰、字体工整的课堂笔记；课外，广泛阅读古今中外各种名著。他扎实的文史哲功底，就是这个时期打下的。

冯：蔡先生后来分配到中央音乐学院附中教语文，课上得好，学生爱听，这一方面跟他接受过师范教育的背景有关，一方面也跟他勤奋的精神分不开。

黄：是的。他在附中教书也好，在音乐学系上课也好，都是非常敬业的。

冯：您的另一位同班同学朱梁卿先生在纪念蔡先生的文章中说，蔡先生在大学时做事有一丝不苟的精神，刻苦耐劳、毅力惊人。1958 年秋冬时你们到上海郊区嘉定县农村去搞“教育革命”，边劳动边学习。到了农村之后，伙食成了一个大问题。当时作为班里福利委员的蔡先生为了改善同学们的饮食，经常是独自一人天不亮就出发，步行五、六里地到附近一个小镇上，精打细算地用你们有限的伙食费买回各种物美价廉的蔬菜、鱼虾，为此同学们的伙食得到很大的改善，据说大家吃得不亦乐乎。我们看了这一段文字后都深受感动。

黄：确实如此。蔡先生是很有奉献精神的。只要他承担了，就一定想办法把它做好，尽力为同学们办事。我们另一个老同学安国梁跟他是同宿舍，他的纪念文章中写得挺具体的。

冯：安先生说蔡先生读大学时就表现出非常细心的特点：书总是摆放得整整齐齐，被单总是干干净净，周六回家与家人团聚，周日上午准时返回学校。

黄：一个人的严谨精神其实在日常生活中也是可以看到的。蔡先生后来做学问一丝不苟、极其严谨，跟他平时严肃认真的生活习惯和有条不紊、计划性很强的学习态度是密切相关的。

冯：安先生在文章里还提到当时蔡先生是班里俄语自学小组中坚持到大学毕业的不多的学生之一，非常认真而执着。不过，蔡先生后来选择了中国古代音乐美学作为学术研究的主攻方向，他在外语方面的能力就没有在美学研究中得到展现了。

黄：是啊。记得蔡先生在当年挑灯夜战、大放卫星的"教育大革命"中，与当时盛行的浮躁虚夸风气形成了鲜明的对比。他在认真阅读历史小说《水浒》原著的基础上，经独立思考，缜密研究，完成了一篇评论文章在《文汇报》发表。他也喜欢音乐，爱唱歌，也颇有音乐鉴赏力。

冯：安国梁的文章里提到蔡先生当时最喜欢唱俄罗斯民歌《三套车》。

黄：没印象了。

链接 1　安国梁《仲德大学时代二三事》：

他有一副好嗓子，不仅喜欢唱歌，而且歌唱得相当不错。每当节庆或晚会，他有时也会引吭高歌一曲。但他所唱曲目偏于忧郁，他唱的较多的大约是俄罗斯民歌《三套车》。究竟是《三套车》中的什么打动了他的情思，因为没有作过交谈，不敢信口猜度，但是，说劳动者的不幸触动了他悲天悯人的胸怀，我想大概不会太离谱。这正是他执著现实，关心现实的根苗。①

音乐学院附中的语文老师

冯：大学毕业后，蔡先生和您一起分配到中央音乐学院附中工作，担任语文教学工作 20 多年。后来他调到音乐学系，您也离开附中，后在学报编辑部和创设、主持萧友梅音乐教育促进会工作。能谈谈您和蔡先生作为同事的一些经历和往事吗？

黄：我和蔡先生于 1960 年 8 月 30 日一起到中央音乐学院报到，一起分配到附中教语文，而且同住一间宿舍，如此共事五年。"文革"中也都参加了当时的一些"运动"，1973 年返回学校后虽不在一个部门共事，但都还在音乐学院，所以一直经常在一起。

冯：据说蔡先生的语文课讲得很好。

黄：我和他是同行，蔡仲德的语文教学应该说是一流水平。他在华东师大就读时期打下了较扎实的文史哲功底，知识面也较广。他备课非常认真，每一堂课都有教案，内容充实，而且能够根据音乐专业的特点，有计划地选讲一些与音乐专业有关的或对提高学生修养有帮助的补充教材，一口标准的普通话，讲起课来也很生

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 21 页。

动。所以他的课非常受学生欢迎。

冯：宗璞老师在《蔡仲德三周年祭》一文中曾说，蔡先生上课是非常敬业的，从不缺课。有一次天气不好，蔡先生硬是冒着大风，骑着自行车赶二十多里路去上课。

黄：这是他的风格。

冯：据说也有学生当时因为要背诵蔡先生补充的一些古典诗词而觉得蔡先生的课难上，但后来学有所用时才真正体会到当时语文课的重要性。

罗：是这样。背古诗词的事儿我们可以问问当时正在附中上学的李妲娜老师。妲娜老师，记得在中央音乐学院附中读书时，你们班的语文课是蔡仲德老师任教，虽然这是四十年前的往事，你和我提起来，有些细节还是很清晰，你还能记得哪些内容？

李妲娜（以下简称李）：蔡老师教我们班应该是在高二至高三这两年，当时听说学校来了个年轻的新老师，上海华东师大毕业的。第一堂课，他走进教室，我们就被吸引住了，觉得他很有风度，讲话不快不慢，很沉稳、不张扬。他的语文课和过去老师的不同之处是没有太多地纠缠在课文的形式上，什么分段呀、平仄呀，等等，而是力求在有限的时间里，开阔学生的视野。

罗：蔡老师的课，最让你难以忘怀的事情是什么？

李：我到现在仍记忆犹新的事情，是高二寒假时，蔡老师给我们布置的作业——在黑板上写了满满两大版的中外文学名著阅读书目。记得外国名著有托尔斯泰的《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》，巴尔扎克的《高老头》和《邦斯舅舅》，还有普希金的诗歌和陀斯托耶夫斯基的小说等。中国作品有四大名著和一些古代散文、诗词。

当时为了完成这一艰巨的阅读任务，我拼命地看，看到神经衰弱，头疼欲裂。没能看完的，到大学一年级我还一本本地接着看。

罗：你认为当时阅读中外文学名著的积累，对你以后事业的发展有什么影响？

李：我觉得这些名著为我们打开了一扇了解世界和社会的窗子，增加了我们的文化积淀，对我后来从事音乐教育的研究都很有帮助。后来听说蔡老师深入到中国古代音乐美学领域进行研究，这对他很合适。有时我们在学院相遇，他都很和气地和我们打招呼。事隔多年，直到今天那两大版的字迹还历历在目。

链接 2 邢维凯《蔡老师的认真——写于蔡仲德先生逝世周年之际》：

一个偶然的机会，从蔡老师班上的一位学兄那里，得到一本蔡老师编写的《诗经选读》。这是一本大十六开本的油印内部教材，灰蓝色的书皮，装订粗糙但很牢固，其厚度足有当时一本中学语文教科书的三倍。里面摘录了数十篇《诗经》中的作品，每一篇都配有详尽的注释、生字注音和白话译文。或许因为

手动打字机在当时也是难得的奢侈品，这本厚厚的不下数十万字的语文教材，竟然全部是手写稿，是蔡仲德老师在蜡纸上一个字、一个字亲手刻写出来的！①

黄：蔡仲德上课认真，对学生也很好。几十年后，在他身罹重病期间，他教过的学生都十分关心他们的蔡老师，经常来电询问病情。港台的学生还相约捐款以表心意。蔡老师受学生的爱戴，由此可见一斑。

生活点滴显爱心

冯：我们从一些纪念蔡先生的文章中得知，您和蔡先生是在"文革"中相识、相知并于1969年结为夫妻的，那是一个在政治上令人不堪回首的时代，也是冯友兰先生一生中最为艰难的时期，您与蔡先生在那时走到一起，一定有值得您终身难忘的经历，能为我们谈谈这些吗？

罗：您跟蔡先生是在什么情况下认识的？

宗：史雪妍先生你知道吧？史雪妍——中央音乐学院一个老太太，她已经故去很久了。

冯：没听说过。那时候中央音乐学院还在天津？

宗：不，在北京了。

罗：六十年代了……

冯：哦，那就从天津迁到北京了。

宗：史先生，音乐学院的人大概都知道她，那时跟陈自明他们都住在一个楼上，我也认识她，算是她介绍我和蔡先生认识的。

冯：我们在一些文章里看到当时蔡先生非常喜欢您的文学作品。

宗：是，他非常喜欢我的作品。

冯：蔡先生曾在一篇谈他与您的文章中提到了与您结缘源于读您的文学作品。

链接3　蔡仲德《我和宗璞》：

我和宗璞结缘，始于《红豆》。1957年，我上大学时读了《红豆》，女主人公江玫回到她原住的宿舍，从神龛看到熟识的红豆，不禁潸然泪下。这一细节在我脑海里始终挥之不去。此后她的小说《心祭》、《团聚》、《朱颜长好》，以及她的一些散文，差不多都有类似的主题，那就是人总要追求理想，却难免有种种

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社2008年版，第105页。

缺憾，“人生不如意事常八九”。这也许就是宗璞作品常常使我感动的原因。①

冯：看来蔡先生在上大学时就是您的“粉丝”啊，当时他给您写过读者来信吗？

宗：没有，没有写读者来信，呵呵！蔡先生对一些文学作品很有见解。

罗：对，他自己这方面的功底也好啊！

宗：他写分析《水浒》的文章，我觉得他写得很好，不管见解怎么样，是会写文章的。

冯：您跟蔡先生在“文革”那个年代相识、走到一起，是很不容易的。

宗：这也是他一个特别的地方。

冯：能谈谈这些吗？

宗：那时我们都被“揪出来”，我父亲是“反动学术权威”，我自己也属于被打倒之列。我不是学术权威，也算不了领导，什么也不能算，就按上一个“三反分子”。仲德对这些一点都不在意。我觉得，人人都像他这样，文化大革命就搞不起来。

罗：对！

宗：所以对于仲德来说，这也是很特殊的一件事。应该说他是一个非常有同情心的人。在压力之下，文化大革命中很多人都没有良知了。当然也不能怪普通人，怪那个极权。而仲德是从来没有受这个影响的。

罗：我很小就到中央音乐学院附中学习，那时候蔡老师刚刚从华东师大毕业，当我们的语文老师。

宗：你是附中毕业？

罗：是啊！

宗：他让你背诗词吗？

罗：我不是他那班的，昨天我们碰到一个比我高一班的同学李姐娜，我们又讲起了蔡老师，她就说蔡老师开了一大堆的书单，中外的名著，让她们看，把她看得神经衰弱。我是下一班的，方承国老师教我们。但是当时我们对蔡老师印象很深的，很小的时候就认识蔡老师，后来我们又都在美学界，我们还专门邀请蔡老师到广州去讲学，所以我到过您家好几次，但是总是没有机会见到您，总是他来接见我，和我们聊天。

冯：您主要从事文学创作，蔡先生在从事音乐美学研究之前也是大学中文系出身，这种相同的教育和文化背景在您和蔡先生的生活中有着怎样的影响？

宗：互相影响。我说他是我的第一读者，我写什么东西都是请他看；他写了什么东西也总是给我看，不过就是他写的东西有时候我觉得比较深奥。

罗：我读过您的中篇小说《三生石》，当时特别感动。小说讲文革的事，我就感

---

① 蔡仲德《我和宗璞》，载《宗璞文学创作评论集》，人民文学出版社2003年版，第396页。

觉里头好像有一些您的自传的东西。您原来不是想要写苏轼传吗，小说中女主角好像也是写了《苏轼传》然后把它又烧掉了，里面有没有一点儿您的自传色彩?

宗：写小说嘛就是各方面取材，不一定说是哪方面。

罗：您 15 岁就发表作品，风格很多样，您的小说《蜗居》与卡夫卡风格接近，童话又有冰心的清纯味道，《南渡记》开头的词堪比辛弃疾词的气魄。

宗：你看了好多文学作品。

罗：我是中山大学中文系文艺理论的研究生。

宗：搞音乐很需要文学功底。我对你的名字有印象。

罗：谢谢！所以我与蔡老师有不少共同语言。

冯：我们都知道蔡先生在学术研究上素以严谨著称，这种印象在他的教学以及学术讨论中都可非常鲜明地体现出来。在生活中，尤其在家庭生活中，蔡先生是怎样的性格表现呢?

宗：仲德很有同情心，不管是对人，对动物都非常有同情心。我们家有一阵子养了两只猫，一只是他的，一只是我的，后来就只养一只猫，现在就不养了。他对那只猫非常好，猫也特别认他。猫从外面抓了鸟要跳到这个院子里向他报告，它有新的猎物，然后才吃。抓鸟不好，不过是猫嘛，没有办法。而且它还总是后半夜要出去，出去以前要吃饭，仲德就陪它站在那个走廊里吃饭。我说这样你未免太浪费精力了，他说他这只猫喜欢这样，所以他总是陪它吃完饭然后再去睡觉。

冯：不但有同情心，还有童心！

宗：可以这么说。夜里去陪猫吃饭，我说这太累人了。

罗：那猫是不是吃得更香了呢?

宗：他以为是这样，呵呵！不过猫也欺负他，这只猫特别奸猾。

冯：特别奸猾?

宗：也可以说特别聪明吧。晚上我们几个人在家里坐着，这只猫要出门，可是谁也不给他开门，他觉得仲德脾气好一些，就要求他给开门。仲德不理它，猫就生气了，呵呵，它就跳到仲德身上尿了一泡尿！

冯：哈哈！

罗：哈哈！

宗：然后赶快逃走。

罗：尿了之后蔡老师没有生气，对吧?

宗：大家都笑坏了！猫知道他特别好欺负。

罗：特别善良！

宗：所以他太关心别的人，关心外面的事情啊，对自己的身体倒是……

冯：我们印象里蔡先生既不抽烟也不嗜酒，说话的时候声若洪钟啊，我们都没有想到他会得上这样重的病。

罗： 可能跟心情有关，有压力。

宗： 蔡先生是一个非常有责任感的人。我觉得这是他的一个特点，责任心特别强，我觉得这也是我们这个社会所缺少的一种东西。这种责任心表现在工作上就是教学非常认真。我在文章里头也写到过，从"五七"干校回来了以后，就在这边一个地方，叫苏家坨，很远的！他就很认真的去上课，那时候好像没有什么人去上课。

冯： 骑自行车去，顶着大风。

罗： 这些我们都看到了。

宗： 非常有责任心，他对家庭也是非常有责任感的，绝对没有大男子主义，所以我的亲友对他都很赞许，有人说他不只是工作做得好，对家里的事也是非常关心；有人只知道他对家里很关心，后来才知道，哦，原来他工作也做得这么好！我觉得这是他的一个特点，他非常有责任心。我常常生病，对他也是一个负担，可是他都是很认真地对待，绝对没有说烦啊或者怎么样，绝对没有的！一直到后来，到他生病住到医院里，他也还总是想着我在家里的生活是怎样的。

冯： 蔡先生在病重期间的一篇文章中对你们之间的恩爱、信任与帮助有过非常感人的表达。

链接 4 蔡仲德《我和宗璞》：

宗璞是好妻子。我在《中国音乐美学史》的献辞和后记中表达了我对宗璞的感情。"文革"中，无论是结婚前被隔离审查，还是结婚后被打成"五一六分子"，宗璞都没有因此对我失去信任，都没有因此离开我。1979 年我走上学术研究的道路之后，她既始终给我坚定的支持，又常常就研究的一些具体问题与我讨论、切磋。近年来，我在研究学术、体悟人生的基础上，分析比较各种思想，从中明确选择了人本主义，在这一方面，宗璞也给我理解和支持。这两年，我身患重病，她在继续和自己的病痛斗争的同时，和女儿一起为我到处奔走，联系最好的医院、医生和治疗方案，又精心照料我的生活。我真不知道这几百个日日夜夜的辛劳和愁苦，她是怎样过来的。但我知道，她什么都能顶住。宗璞对于我又不仅是一个好妻子，我很难用言语来表达。①

宗： 蔡先生是一个非常有爱心和责任心的人。在工作方面也是，那时他招了何艳珊做研究生，都是躺在病床上授课。这种精神现在好像很少了。

冯： 令人感佩！

宗： 很少了。他是 1937 年生的，那个时候的教育大概也就是很普通的教育，

---

① 蔡仲德《我和宗璞》，载《宗璞文学创作评论集》，人民文学出版社 2003 年版，第 397 页。

并不是什么特别的学校，他的家庭也是很普通的。那个社会还是能够产生这种精神。

罗：还有，您在散文中提到了对肖邦钢琴音乐的喜爱，蔡先生也是非常喜爱音乐的。您和蔡先生在日常生活中会经常谈起音乐吗？

宗：我们常一起听音乐。当然也谈，很肤浅的，感受而已。

冯：罗老师知道您喜欢听肖邦的音乐，她给您带来了肖邦音乐的CD。

宗：噢！好，太好了！谢谢！

罗：给您带了三张唱片，原版的。这张是肖邦的，是李云迪在第十四届肖邦国际钢琴比赛的现场演奏；还有一张是马友友的大提琴录音。据音乐治疗的研究得知，频率比较低的音乐——像大提琴这样的音乐，对身体会更好。另一张是瑞士BANDARI的一个环境音乐，特别抒情的那种，平时作为背景音乐欣赏，您吃饭的时候，睡觉之前听都会很好。

宗：我有时看到杨燕迪写到讲肖邦的文章，我都学习学习。

罗：我看过您写肖邦的评论文章，跟研究肖邦的大家于润洋先生的《悲情肖邦》那本书的结论是不谋而合。您对肖邦的把握特别准确。

冯：蔡先生好像也是很喜欢大提琴音乐的。

宗：是的，他喜欢听大提琴的音乐。

链接5 周海宏《逝去者的永存——怀念蔡仲德老师》：

蔡老师喜欢音乐，在我的建议下，他买了一套发烧音响。安装机器那天，他提出要听德沃夏克的《大提琴协奏曲》，我记得当时听的是Jacqueline Du Pre的演奏，Sergui Cdlibidache指挥的那个版本。看到蔡老师被音乐感动得泪流满面，突然理解了蔡老师对中国音乐的希望。在这些他喜欢的西方音乐中，他感受到了人性的自然流露，情感的强烈抒发。蔡老师的感动，让我更真切地明白了他坚持的艺术理想：真正的艺术应该自由地抒发人性的真情，而不应该受到礼或道之类理念的束缚，更不是某种意识形态的附庸。[1]

冯：谈起蔡先生，我和罗老师不止一次地说过，蔡先生走得太早。我们都和蔡先生有过交往，非常怀念。

宗：仲德走得早了。有许多话我在纪念仲德的文章里写下了。

链接6 宗璞《怎得长相依聚——蔡仲德三周年祭》：

仲德和我在一起生活了三十五年，因为有了他，我的生活才这样丰满。我

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社2008年版，第40页。

们可以彼此倾诉一切，意见不同可以辩论，但永远互相理解，互相尊重。在他最后的时刻，我们曾一起计算着属于我们两人的日子，他含泪低声说："我们相聚的时间太少了。"现在想起来，仍觉肝肠寸断！只要有他，我实在别无所求。可是，可是他去了。

再没有人能像他那样分担我的责任，化解我的烦恼；心得体会再无人分享，笑容、泪眼也再无人印证。但他留下的力量是这样大，可以支持我，一直走向火星。

蔡仲德，我的夫君，在那里等我相聚。①

中国音乐美学研究的大家

冯：蔡先生于1983年正式调入音乐学系美学教研室。在此之前，他关于《乐记》一书若干问题的研究已引起学界关注，那是始于1974年"文革"期间对《乐记》一书的批判。那时的情形您了解吗？

黄：不是太清楚，因为我没有参加对《乐记》的批判。那个年代不遭到批判的东西不多。很多人没有办法，只能跟着当时的政治气候去做一些自己未必愿意做的事情。

冯："文革"中的政治情形让每一个学者都难以真正自由、深入地进行学术研究，蔡先生在后来的文章中为此还做出自我批评，令人感动。据说蔡先生调入音乐学系后的教学也跟他在附中时一样，富有创意，工作投入。

黄：蔡先生先是于1980年应冯文慈先生邀请到音乐学系讲授古汉语课，不过蔡先生没有专门讲古汉语，而是考虑到音乐专业的特殊性，通过结合古代乐论的选读来学习和掌握古汉语知识。他的想法也得到了冯先生的赞同。于是蔡先生边教学边做资料工作，用了一年左右时间编了一部《历代乐论选》。1983年正式调入音乐学系。

冯：从附中语文教师到音乐学系中国音乐美学的研究者，蔡先生的这一角色转变不仅改变了他自己，也改变了此后中国音乐美学研究这一学科的面貌。

黄：可以这么说。到了音乐学系之后，蔡先生更加努力，加上他有着良好的文史哲功底，懂得学术研究的基本规律，所以到1990年的时候就出版了第一部较为系统的《中国音乐美学史资料注译》，汇编了先秦至清末两千多年间有代表性的音乐美学文献。这在当时为一些有志于研究中国古代音乐美学和古代音乐史的人提供了不少方便。再往后就是一些学术论文的不断问世。

冯：调入音乐学系之后，蔡先生真正开始了他的学术人生。

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社2008年版，第7—8页。

黄：是的。

冯：李老师，您与蔡先生一样原本都不是学习音乐出身，后来又同在美学教研室共事二十余年，你们之间应该更有共同话题。您说蔡先生是您在音乐学院交流最多的同仁和朋友，他去世后将“士人格研究”这门课托付给您并延续至今。你们在一起聊得最多的话题是什么？

李起敏（以下简称李）：当然一是教学，二是治学，三是社会。以前二者居多。比如我认为一个哲学或美学教授与一个哲学、美学家的不同则在于他是否是一个思想家。一个思想家的标志在于他是否具有独立的意志，自由的思想。本来每个教授都应该是思想家，很遗憾，莫名其妙的是，教授们大多没被安装独立思想和自由表达的程序，只有定向思维的自由。所以，一百个遵照教科书宣讲的教授，抵不上一个思想家。

冯：您的感受也令我们感慨。越来越多的知识分子被这个时代收买了。民国时期“城头变幻大王旗”乃至国破家亡的时代却也是一个大师与思想家频出的时代，而今歌舞升平反而只能生产职称和学历了。

李：蔡先生是认同我的上述观点的，并体现在他的学术实践中，他的一部《中国音乐美学史》就是在他独立精神贯穿下进行研究的。惟其如此，才将宏富多彩而又支离的音乐美学资料系统化在一条顺流而下的河道里，并以其独立思想的烛光，洞照出它作为“礼的附庸”的实质与处境，从而发出解放音乐的呐喊。有人说：“大陆学术时尚之一是思想家淡出、学问家凸显，王国维、陈寅恪、吴宓被抬上天”，这当然很好，比起以往把官员政客抬上天，是一种社会的进步！但“陈独秀、胡适、鲁迅则‘退居二线’”，这未必是好事！思想家的缺席，预期着社会的僵化，遗憾的是我们的思想家曾经失语但竟然视失语为常态。

冯：其实还不仅仅是失语的问题，当知识分子只会“与时俱进”进而学会向时代献媚的时候，这比失语、无语更可怕。

李：是啊。李泽厚曾总结说，最近二三十年中国社会有过四热：美学热、文化热、国学热、西学热。如果我们作一粗疏划分，前两热可以归属思想，关心现实；后两者大致偏重学问，旁观时局。而时下更为重要的则是，无论思想、学术，大众根本已是冷眼相看的，现在，经济收入、物质生活才是主流了。文化英雄，于此绝迹。

冯：文化的作用大抵是为经济搭台唱戏了。您与蔡先生平时聊的这些话题，在音乐这个行当里听起来，多少有点儿不食当代人间烟火了。我们由此也明白了为什么蔡先生在去世前把“士人格研究”这门课托付给您继续开下去的原因了，您是可以托付之人。

李：我和蔡先生都认为，音乐学院不能只是艺术的绿洲，却是文化的沙漠。因此，蔡先生的“士人格研究课”也是基于此而开设的。我接手后就将此课命名为“士人格与文化研究”。开这门课的另一个动因是因为，长期以来，受极左思潮与意识

形态的影响，经过历次政治运动的戕害，中国知识分子的人格无可奈何地被扭曲与异化。直士为保护自己学会了明哲保身；诚者不得不相信谎言。传统的高风亮节已经难在，像十年浩劫那样黄钟失声、瓦釜雷鸣终究不是一个民族的幸事。假如国人都衍变成为双重性格，那将是民族万劫不复的悲哀。我们终究不能效法花剌子模吧？我们如何去救赎人格的异化？答案只有一个：用我们传统文化以及人类文化中具有普世价值的思想来作为永恒的风标，以那些光照千古的人物的高尚品格为榜样，以现代公民的意识为坐标，重塑中国知识分子的道德人格。

冯：也就是通过“士人格研究”这样一门课去挖掘传统文化中可以与人类文化中的普世价值相对接的内容，去干预社会，重塑知识分子的人格操守与社会良心。

李：譬如君子自强不息的精神、孟子所提倡的“养我浩然之气”、“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的大丈夫精神，等等。以此确认为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平的道义担当的精神；提倡独立精神，自由思想的公民意识和“己所不欲，勿施于人”的原则……重塑知识分子代表民族的良心，民族的脊梁的形象。

冯：是的。希望李老师与蔡先生所传递的这种士人格薪火能够成为当代知识分子烛照心灵的光芒。士人格与文化研究的话题我们放在后面专门来谈吧，我们请叶明春博士谈谈他心目中的蔡先生。明春从攻读硕士学位起就跟随蔡先生，对于先生的治学、教学、为人有着非常深入的体认。先谈谈与蔡先生是如何相识的吧。

叶明春（以下简称叶）：我与蔡先生的师生缘分，是从 1990 年我给先生的一封求教信开始的，先生邮寄给我他的《中国音乐美学史论稿》的同时，还附写了一封很长的信，之后，我写给先生的每一封信都得到仔细的回复，先生一直是有信必回。截止 2002 年 9 月，除了在京面命师训之外，我与先生的书信往来未曾中断过。我至今还珍藏着这些信件，因为这些信件一直成为我的指路明灯，伴我走过漫长的岁月，先生对我的教诲，对于像我这样一个在云南边远山区长大的学生来说，无疑是一种天大的激励和鞭策。

冯：最初跟蔡先生学习时最大的感触是什么？

叶：当然是先生厚实的学问和严谨的教学，还有就是先生对我学习与生活无微不至的关怀，但印象至深的恐怕是先生的最初三问。

冯：哪“三问”？

叶：这还得从我脱产到京学习的情景说起。

我是 1995 年 3 月到京的，按照先生的指引，我来到燕南园 57 号先生的书房，先生说，学习中国音乐美学史是一件很辛苦的事情，而且绝对不能以此赚钱，如果你来学习是为了赚钱的话，还是换专业另请高明的好！我说我 1990 年以来就一直喜欢这个学科，愿意为这个学科做一点事情。先生说既然如此，有三件事情需要说

明：第一，要甘于清贫，现实生活中，做人与做学问是一致的，有什么样的为人就有什么样的学问，不甘于清贫，学问是做不好的；第二，要甘于坐冷板凳，这个学科需要长时间不间断的知识积累，才能有所建树。在当今繁杂而浮躁的社会，要做到这一点并不容易；第三，做学问要能够坚持自己的意志，敢于坚持真理，不能人云亦云。先生问我能否做到，我说我都能做到。后来听到其他学兄学弟讲他们跟先生学习也有此三问。

冯：这三问其实值得所有从事音乐学研究的人三思啊。1995 年到京之后随蔡先生学习的情况都还记忆犹新吧？

叶：到京之后，住宿是一个大问题，我起初在前门大栅栏与人合租一间房子，来学校很不方便，中午也没有休息的地方，生活十分艰苦，先生见我这种状况，便安排我住进了他在中央音乐学院原旧五号楼的 304 号宿舍。从此，304 成为我学习和生活的地方，这期间我曾忐忑不安的给先生房租费和水电费，竟被先生说得我无地自容。先生说，我让你住在这里是因为你有困难同时又便于学习，不是为了要收你房租的。先生不但不收房租，就连学费也从不收取，最初的水电费都是从先生工资里扣出的，我竟白住了很多年。甚至后来旧五号楼拆了，重新盖的新五号楼六单元 202，我到京后又接着住了三年多，直到博士毕业为止。

冯：师恩如父啊。

叶：是啊。1995 年以来，先生的课大多被安排在每周三，每次开门进 304 都是上午 7 点整，非常准时，从不例外，先生从北京大学赶到中央音乐学院，出门的时间更早。我有一次小心翼翼的问先生什么时候从北大出发，先生说，一般 5 点半左右从北大乘车。而且，每天晚上 9 点左右睡觉，4 点起床，早读之后，还要去未名湖走一圈。先生的学习和生活非常有规律。

冯：这种非常规律的生活，我们从蔡先生大学同学的回忆那里知道，他在年轻时即是如此。

叶：所以蔡先生每周三准时到 304，我也被迫每周三必须在 6 点 30 起床，打好开水，等待先生进门。而事实是，我经常睡过头，到 7 点半的时候，突然醒来，发现先生已经座在书桌前，对我说："昨天是不是又熬夜了？"声音宏亮而亲切，我常常很不好意思，先生把开水都打回来了。到 8 点，个别课的同学也准时到 304 上课，而这时候，我要么去上课，要么去图书馆，而我一般都在 10 点准时回到 304 上小课。我住 304 一直持续到 1998 年 7 月。

冯：我从你的回忆里可以体会到一种严师慈父的温暖。上课的情形怎样？

叶：先生的个别课常常因材施教，根据学生的具体情况设计课程进度。每次课程结束都要详细布置下一次课的内容。我最初使用的教材就是先生于 1990 年出版的《中国音乐美学史资料注译》，逐篇阅读并在课堂上讲给先生听。尽管这部书几乎每篇都有注释和今译，但要逐字逐句对古文进行解读确实是非常麻烦的。

一般来说，只要我的解读没有问题，先生都会仔细听，背靠在椅子上，不时还用右手捋一捋自己的胡须，要是解读有问题，先生会马上坐正，双手靠在书桌上，进一步追问，我常常被追问得无处躲藏，头发发直。

冯：这有点儿像论文答辩啊。我由此想起蔡先生在几次音乐美学会议的论争中"紧追不舍"的印象。

叶：哈哈！这种感觉在此之前只是在小说书上见过，你可以想象头发发直是什么样的感觉！

冯：严师出高徒啊，你在古代音乐美学方面的坚实基础看来得感谢蔡先生的"逼迫"了，呵呵。

叶：我的古文献基础就是在这时候打下来的。除此之外，先生还要求在北大和清华选修古汉语的相关课程，我选了北大中文系裘锡圭教授的先秦秦汉文字和清华中文系王小盾教授的敦煌学等课程。经过这样的训练，为我后来的博士论文写作的文献研究工作带来了极大方便。

冯：是啊，你的专业特点要求有扎实的古文献功底。

叶：后来，先生的《中国音乐美学史》在台湾出版，于是便开始阅读这部竖排的专著，不久之后，人民音乐出版社出版了该书的大陆版，先生便直接送我一本，书的扉页竖写上"明春兄存正"，然后签上名和时间。大凡先生赠出的书籍大多写上了这样的字样，因为先生在中音的赠书有相当一部分都是我帮忙送去的。2003 年 9 月这本书的修订版再版，先生又送了我一本，也写上这样的文字，这两本书我至今珍藏在自己的书架上。

冯：从蔡先生的签名也可看出他是很有中国知识分子的一点书卷气的。

叶：可以肯定地说，从先生学习，彻底地改变了我的人生，我不单从先生那里学到了他所创立的这个学科的基本知识，还感悟到先生治学的严谨和"为我生民"的历史使命感。尽管不能做到像先生那样的高度，但作为一种精神，我从未有过丝毫的怠慢。

冯：我们愿与明春共勉！我们也请程乾回忆一下当初她考学的情况。如果从严格师承关系来讲，你算是蔡先生的学生的学生。当 2004 年你被中央音乐学院"中国音乐美学史"方向录取时，先生刚刚故去，就由他的博士苗建华教授接收你为弟子。我至今还记得 2002 年，蔡先生在病房中打电话到我家里，希望能与你通话谈考学的事情。

程：蔡先生是我的恩师，2001 年春天，我有幸到燕园拜望。就是从那天起，先生的风采就印在了我心里：音容雅正，神情疏朗，目光坚定。此后三年中，先生对我的学习与生活充满关怀。蔡先生上课都是免费的，刚开始连礼物也不允许带。每次在燕园回课，我会放下脑子里的任何包袱与顾虑，当然也不敢有丝毫的懒散轻慢。"望之俨然，即之也温，听其言也厉"，这是儒家理想的人格风范，我每次读到这

句话，就会想起蔡先生。

冯：跟随蔡先生学习，你最大的收获是什么？

程：先生让我深刻地理解了一种态度——说真话以及保持沉默，并在这个底线上建立尊严与人格。我在二十出头的时候忽然感受到一种陌生的快乐，听见了自己在说话。先生认为，教育的目的是让学生摆脱现实的奴役，并非适应现实，使其明白怎样成为一个完整意义上的人。至于学生们是否都一定适合吃"音乐美学"这碗饭，则视个人能力与兴趣而定。

冯：问学于蔡先生后才真正体会到了教育带来的快乐。你的话让很多老师自觉惭愧了。

程：我求学至今遇到了几位很好的老师，蔡先生是最具人格魅力的一个。去年我写了一篇名为《中国音乐审美体验中的"温度"探寻》的文章，先生书房里的春风化雨便是这"温度"的由来。清人翁同龢说"文章真处性情见，谈笑深时风雨来"，同样可以作为蔡先生著书、处世的写照。

冯：我倒是觉得你对蔡先生爱护后学之温度的感受要比中国音乐审美体验中的温度更真切而温暖，呵呵。能谈谈蔡先生在教学以及治学方面对你触动最深的地方吗？

程：在课堂上，蔡老师的教学方式之一是给学生们的大脑"松绑"。先秦百家争鸣、魏晋个体自觉，明末主情思潮，五四启蒙，这些思想自由的历史瞬间，都与先生心有戚戚。所以，他给学生思维的宽放度比较大，渐渐地形成了一种师生之间辩论的习惯，有时可谓激烈。我记得在每次决定要与蔡老师"战斗"之前，都会作好"严密"的部署工作，我那时候毛头无畏，阵地主要是旧版本的《中国音乐美学史》。我最早先从搜寻错别字入手，然后对个别词句起疑，逐渐地对一些边边角角的人物发起挑战，当然，大多都是以白旗收场，偶尔"偷袭"成功，蔡先生的眼睛中会闪烁出赞许的光芒，胡须微颤，我心里那份满足感是语言无法描述的，学术激情就这样一点点茁壮成长了。后来，我的导师苗建华博士继续包容我，爱护我，我可以一直讲真话，属于自己的话，几年之后，长出一枚小小的坚果，愣愣的，似乎长得跟谁都不太像。呵呵。

冯：蔡先生如果看到你今天的成长一定会感到欣慰，先生精神中很多可贵的地方正在他的学生弟子中得到了传承。

程：先生治学方面的例子就更多了，说一点吧。蔡先生在中央音乐学院的书房"铁箫斋"有将近一千册的音乐类书籍，还有少部分的文化类书籍（这些书已经全部捐献给了中央音乐学院图书馆），2006 年我用一个暑假的时间做了整理。这些书，先生都是仔细读过的，最珍贵的是里面有先生大量的笔记与批注。关于这些，我准备专门写一份"读后感"。先生做学问的心性功夫与当今浮躁不安的学界有天壤之别。

冯：蔡先生对中国古代音乐美学思想的研究是充满了批判精神的，进得去而能出得来，有取舍有扬弃，在深入研究的基础上做出自己的价值判断，这也是他的学术研究的鲜明特色。《中国音乐美学史》一书至今仍是音乐美学和中国古代音乐史研究的必读书目，从出版至今受其惠者无数，目前还没有任何一本同类著作可以超越它。李老师同意我们的观点吗？

李：是的。蔡仲德的《中国音乐美学史》是第一部对中国音乐美学做全面系统研究总结的划时代之作，它为丰富而散乱的中国音乐美学思想探源溯流引渠入海，对贯穿中国音乐美学史中的主要思潮与基本问题作了科学的梳理、演绎、洞察与阐发。蔡先生的研究表明，一部中国音乐美学史始终在讨论情与德（礼）的关系、声与度的关系、欲与道的关系、悲与美的关系、乐与政的关系、古与今（雅有郑）的关系。蔡先生为中国古代音乐美学思想总结出以下几个主要特征：受礼制约，追求人际关系；以“中和”——“淡和”为准则，以平和恬淡为美；不离天人关系的统一；多从哲学、伦理、政治出发论述音乐，注重研究音乐的外部关系，强调音乐与政治的联系、音乐的社会功能与教化作用，而较少深入音乐的内部，对音乐自身的规律、音乐的特殊性、音乐的美感作用和审美娱乐作用重视不够，研究不够；再就是早熟而后期发展缓慢……这一切最后归结为：要通过彻底扬弃、改造传统音乐美学思想，打破其体系，吸收其合理的因素，批判其礼乐思想，使音乐得到解放，重新成为人民的心声，从而建立现代音乐美学新体系。

冯：蔡先生对中国古代音乐美学思想的批判，对青主音乐美学思想的充分肯定，对人本主义和现代精神的呼唤，都是为了一个根本目的——建立新的音乐美学体系，使现代中国音乐真正成为“灵魂的语言”。

李：而建立音乐美学新体系，又必须正确对待东、西两方音乐美学思想，指出二者的差异不在民族性，而在时代性。由于复杂的历史原因，造成中国现代音乐美学的停滞，缺乏像西方那样丰富多彩的音乐哲学的推荡。学习西方经验，如青主所主张，首要者不是利用其方法，吸收其技巧（在这方面我们做的差强人意），而是引进其先进思想以建立先进的音乐美学，根本上改造中国音乐，使之由“礼的附庸”、“道的工具”变为独立的艺术、“上界的语言”、灵魂的语言，使之获得新的生命，得以自由发展。不是“中体西用”，也不是“西体中用”，而是新体新用，即现代化之体，现代化之用，因为体用本不可分。有人说蔡仲德研究的是中国音乐的糟粕，故得出的结论往往是否定的。但是，不容忽视，这些糟粕恰恰是历代音乐思想的主流话语，官方意识，它左右了音乐的发展史，成为中国音乐发展的最大障碍。蔡仲德抓住了这条线为研究的切入点，无疑抓住了肯綮。他发现并正视这一历史现象，看清了历代官方的导向，所谓倡雅抑俗，把音乐捆绑在政治的车驾上，导致本应该发民之心声的音乐，无奈的成为婢女，成为附庸的历史命运。正像鲁迅在历史的字里行间掘出“吃人”的隐藏一样。

冯：音乐作为礼的附庸、道的工具，在中国一直有着强大的传统，直到现代也多有种种面目的翻版。中国没有像西方近代以来那样出现音乐大师云集以及浩如烟海而风格多样的经典作品，这与中国传统音乐文化中的那些"主流话语"有着极大的关系。蔡先生的《中国音乐美学史》出版后得到了学界的广泛好评，有学者将其称为"一部倾注生命的学术著作"，这种评价一点儿也不为过。

链接7　凌绍生《一部倾注生命的学术著作——蔡仲德〈中国音乐美学史〉评价》：

蔡仲德的《中国音乐美学史》是一部前所未有的中国音乐美学史学著作，是该学科领域开拓性的研究，为建立中国音乐美学史的科学理论体系做出了杰出贡献。①

李：蔡先生始终关注音乐美学在寻找音乐的本质时必不可少的研究课题、音乐艺术发展与社会文化发展的关系，也就是在更高层次上研究自律与他律的关系。当音乐美学试图回答"音乐是什么"的时候，它同时也就把自己的特殊问题跟整个艺术哲学所要回答的普遍问题"艺术是什么"贯通了起来，从而提供从音乐中发现整个艺术的本质的可能性。"在史中求史识"是陈寅恪信守的法则，也是蔡仲德信守的法则。文如其人，人如其文。《中国音乐美学史》倾注着作者的生命和对音乐、对文化、对宇宙、对人生的哲学思考，对人本主义投入的彻底关注，也不乏对政治文化和意识形态的两面作用保持更多的警惕。显然，此书的问世，必将有助于中国音乐美学的现代化。

冯：蔡先生认为，中国音乐美学史的对象不是中国古代音乐作品、音乐生活中表现为感性形态的一般音乐审美意识，而是中国古代见于文献记载、表现为理论形态的音乐审美意识，即中国古代的音乐美学理论、音乐美学范畴、命题、思想体系。据我们所知，对于蔡先生的这种观点学界也有不赞同的观点。你们如何看待中国古代音乐美学史的研究对象问题？

叶：中国古代音乐美学史的研究对象与中国音乐美学史的对象是有区别的，学界对蔡先生的非难，大致未能弄清蔡先生所指。

李：实际上，他所从事的研究也并不是真正意义上的中国音乐美学，而是中国音乐思想史的研究。音乐思想与音乐美学有着千丝万缕的联系，但却不全是一回事。但由于中国的音乐美学原资料的散在性、不连贯不系统性，结构一部系统的"史"学几乎难于在参商之间架设一条天线。而音乐思想，却是条贯有序的。具体来说，音乐思想大部分记载于文献中，而音乐美学在很大程度上渗透在表演中。而

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社2008年版，第217页。

古代的表演何处寻？古代的音乐实践又存下了几多可再现的文本？有学者指出“蔡先生的《中国音乐美学史》以历代文献中的音乐部分为研究对象，对实践中的审美（如中国音乐特有的对气、韵、生、动的追求）却很少顾及，而这一部分却是中国音乐美学的精华。”这其中一个不可忽视的缘由是音乐史上具体作品的稀缺不无关系。

冯：文献典籍中的音乐思想和丰富多彩的中国传统音乐总是存在着某种程度的“隔膜”，音乐美学理论和音乐实践本身大抵也是如此，因为音乐话语的书写不是卑贱的乐工所完成的。如何结合中国古代、传统音乐的实践与形态，更为深入地探究中国音乐的美学特征，其实是一个值得学界共同努力攻关的课题。其中的主要瓶颈是如何深入解读阐释古代美学文献并将其与历史音乐文化加以融会；传统的音乐美学理论能否与遗存的传统音乐的形态分析加以对接。西方经典的音乐美学理论是建立在欧洲古典、浪漫主义音乐的实践基础上的，中国音乐美学的研究似乎在考虑音乐内部因素方面显得过于薄弱了，这又涉及到了中国古代音乐或传统音乐的传承与保存问题。

李：汉代人已经感叹：“故自公卿大夫观听者，但闻铿锵，不晓其意，而欲以风谕众庶，其道无由”了；历代音乐文献基本上由儒家文人或统治阶级编写，他们的思想观点基本上将审美置于末位，无限扩大了教化功能则是为了满足统治的需要，这一部分的糟粕要大于精华。以这一部分作为研究对象，自然会对中国传统音乐美学得出否定性居多的结论，有人因此说：“蔡仲德是把中国传统音乐思想中的糟粕拿来研究”。也有人认为“蔡仲德不懂音乐”——音乐界典型的出身论！徐天祥先生直陈：“这种说法如果成立，这不成了一个笑话了么？一个搞了一辈子音乐研究的中国音乐美学学会理事竟然不懂音乐？这大概是就他以前不是专门从事音乐而言的吧。”

冯：大概在一些人眼里，懂音乐就是自己会弄出一些音声吧。这种“小技”与“大道”之类的问题其实大可不必理会。

李：这一点蔡君自己也是清楚的，他曾说：“我不是搞音乐出身的，这是我的局限。”可是谁又没有局限呢？蔡仲德不是从小学音乐就是音乐的局外人？实际上，从专业角度讲，内行充其量也就从大学本科算起，（实际上我们在中学期间对音乐都在懵懵懂懂）加上研究生的六年，到博士也就十年的学习时间。而他却用 30 年的时间补课！出身论不过是偏狭的排他思想在作怪，美学家蒋孔阳也遇到过同样的尴尬，对此，蒋先生有过极好的回答。可以去看看他的《先秦音乐美学思想论稿》一书的序言。

我曾在文章中说过，蔡先生的这部著作是重建中国音乐美学的重要基石之一。对此或有异议，但是有一点是肯定的，在未来的研究中，它定然可超而不可越。以后研究中国音乐美学史的人很难绕过它或无视它的存在。“人或加讪，心无疵兮。”

冯：是啊，蔡先生的《中国音乐美学史》洋洋洒洒六十余万字，从春秋时期音乐美学的萌芽开始到诸子百家争鸣、从两汉至魏晋—隋唐及至宋元明清，对中国古代音乐美学思想的历史脉络，尤其是儒、道两家音乐美学的发展、衍变作出了历史与逻辑紧密结合的深入研究，同时在历史的坐标上展开对各个时期重要代表思想、代表人物的深刻剖析，可谓宏观、中观、微观的不同视角与层面相得益彰，中国古代音乐美学思想的发展因而有了一个完整而清晰的历史面貌。但是，不管是“我注六经”还是“六经注我”，蔡先生对中国古代音乐美学史的研究始终贯穿着鲜明的批判精神。在对蔡先生著作及其学术思想的分析和评价方面，明春博士也是非常有见解的——在你看来，《中国音乐美学史》一书的精华是什么？

叶：你说得很到位，蔡先生的著作和他的学术从始至终贯穿着旗帜鲜明的批判精神。所谓“旗帜”就是他的“人本主义”思想，他极为强调尊重人、尊重人的主体价值和音乐的独立性，强调人的解放和音乐的解放。他的美学思想一以贯之的批判精神体现在对儒家礼乐思想的深刻批判，对各家愚民政策思想在音乐美学思想中的反映的批判，他反对任何对艺术、对音乐的奴役，而为此所做出的种种批判在学界产生了深远的影响。

冯：这种批判不仅仅是具有音乐学上的学术价值，同时具有重要的历史意义、社会学意义和现实意义。

叶：蔡先生强调了音乐的特殊性、主张音乐应表达“最内在的自我”（他常引用黑格尔《美学》的名句）、强调音乐作为一门艺术不应该依附于音乐之外的别的任何事物，包括音乐应该不依附于政治而独立存在。强调为文化而文化、为艺术而艺术。可以肯定地说，蔡先生并不是要反对中国音乐美学所有有别于西方音乐美学思想的精华，所反对者，便是附加在音乐之上的礼乐等级制度，或专制制度，反对阻碍中国音乐和中国音乐美学从前现代向现代转型所有不合理的思想。

冯：读蔡先生论著，可以看出他对千百年来中国音乐文化中的音乐政治主义思想的强力批判和反驳。不从音乐的思想、制度方面反思中国音乐文化的历史，是难以真正看清其本质的。

叶：蔡先生并不是一味的全盘否定，而是用“人本主义”的价值尺度贯穿他的学术价值判断。比如，先生于 1987 年 8 月在《人民音乐》杂志发表《聚讼千年的一桩公案——从韩愈听琴诗说到“平和”审美观》一文对“平和之美”的肯定，对“平和审美观”作为唯一审美标准的批判与否定。如果说“平和之美”是中国传统音乐，特别是古琴音乐的精华的话，蔡先生是极力肯定的，但若把“平和审美观”作为唯一的价值尺度，蔡先生则是极力反对的。甚至于先生在言辞上的犀利程度，并不为学界“国粹主义”者所赞同，乃至于有更多的不以为然者和反对者。

《中国音乐美学史》一书中随时随处都站在“人本主义”的价值立场，也可以看到先生以此为价值尺度展开了对历代“礼本主义”、“官本主义”和专制主义的无情

批判。我想这些都是书中最值得肯定的精华所在。

李： 当然，本书也有一定的不足之处，主要是偏重了儒家音乐美学思想的研究，由于其和政治联系居多，故糟粕居多；而对老庄音乐美学思想，由于国内外一向对其哲学误读，造成道家音乐美学思想的隔膜。蔡仲德对此也没来得及深研，难免也有所误读，有所浮面，故有待后来的学者深入。老庄的音乐美学思想是片渊深的海。

冯： 这些不足之处或许可以成为后学可以站在蔡先生肩膀上继续前进的出发点。刚才明春指出蔡先生是把平和之美和平和审美观区别对待的，这一点我们在蔡先生和明春的博士论文中也都很明确地感受到了。这两者之间的联系与区别以往的确没有引起人们的关注和思考。其实《中国音乐美学史》一书中不仅有大量内容是首开先河的研究，其中许多新的学术观点尤为值得关注。比如我们谈到的对礼乐思想的批判，对嵇康音乐美学思想实质的见解以及对以李贽为代表的主情思潮的肯定，等等。至于蔡先生学术研究中始终贯穿着的“人本主义”问题，我们放在后面专门来谈。程乾，谈谈你的体会吧。

程： 突出的学术贡献还包括对《溪山琴况》的解读以及对《乐记》成书年代的考证等等，这些研究全面而且精深，至今未有人超越。李贽是蔡先生极为推崇的人物之一，关于他，有个小插曲。多年前，金兆钧曾到燕园跟蔡先生聊天，话题从明代主情思潮一直谈到当代摇滚乐。最后，蔡先生感叹道：这么说来，李贽不就是当代的崔健嘛！两人大笑。这是金兆均先生后来讲给我听的。我的硕士论文是从佛学角度研究李贽音乐观的构成。蔡先生认为李贽的哲学思想是对王守仁主观唯心主义思想的继承与改造，并将“童心说”的思想渊源独归道家。我以为不妥，因为李贽对阳明学虽不乏“继承”的因素，但“改造”的实质已经走向了王氏的对立面。而且，我认为李贽“童心说”重要的源头之一来自禅宗精神。在论文脚注中，我写了一行字：“蔡师作古，此论不能与之商榷，深为憾事。”许多遗憾，都永远不能弥补了。

冯： 蔡先生如果看到程乾的这些想法一定会感到欣慰，任何一个好的老师都会鼓励学生要有独立思考的精神，蔡先生也是如此，你的遗憾正是蔡先生对学生的希望。与师商榷，其中的意义并不在于谁的观点更准确。

蔡先生在《中国音乐美学史》一书的绪论中关于中国音乐美学研究的对象、分期、思想特征、主要问题等的论述，可以看作是其治学精神、研究方法、主要学术观点的集中反映。在本书出版前绪论中的内容曾作为文章发表，后又收入文集《音乐与文化的人本主义思考》。这篇文字在先生的论著中具有非常重要的地位，可以说是我们了解其中国古代音乐美学研究的一枚钥匙。明春对蔡先生研究中国古代音乐美学史的这些心得有何见解？

叶： 该文是先生在《中国音乐美学史》全书文稿完成之后的力作，是先生多年来在从事中国音乐美学史研究的工作总结，一定意义上代表了蔡先生对中国音乐

美学史的总体看法，尽管某些人不以为然，但先生自己对本学科建设所做出的真知灼见，无疑为后来者提供了具有实际意义的参考。就我的学习经历而言，“绪论”对我的影响巨深。

冯： 具体谈谈你的体会。

叶： 绪论中关于中国音乐美学研究的对象、分期、儒道两家思想、中国音乐美学始终讨论的几个问题、中国音乐美学思想特征以及研究古代音乐美学思想与建立现代音乐美学体系的关系，特别是先生关于现代化的知识分子的三种品格，即超越精神、干预精神、独立人格与自由意志的论述，为我进一步学习中国音乐美学史提供了一个清晰的轮廓，以至于能从整体上积极把握这个学科的基本特征。其中最主要的是使我了解到了蔡先生治中国音乐美学史的基本态度和价值立场；了解到了蔡先生所占的角度并不限于中国音乐美学史，而是站在更高的高度进行他的学术研究工作，就这一点而言，我们还可以在该书的初版后记中看到，他说：“在中国一百多年来，现代化事业几经挫折，收效甚微。出路何在？根本出路是在发展生产力的基础上发展教育，改造文化，实现人的现代化……要实现人的现代化，就要发展教育，改造文化，实现文化的现代化，包括人文科学、美学艺术的现代化。我希望《中国音乐美学史》的问世有助于音乐美学的现代化。我愿追随先贤，为现代化大厦增添一砖一瓦。”

冯： 蔡先生确实是立意高远，这与那种纯粹的对中国古代音乐美学思想的考据式研究有着根本的不同。我们在你的博士论文中看到，你对中国古代平和审美观和不平审美观的研究并没有停留在对美学文献的解读上，而是同时结合各个重要历史时期的音乐审美实践、音乐形态的主要特点作为旁证，从音乐美学和音乐史学的相互结合的角度，对这两种音乐观作出了较为全面而综合的论证。这种学理思路对于中国古代音乐美学研究具有非常重要的示范意义，值得加以进一步的深入探索。应该说，就此而言，你的研究与蔡先生的研究是有所不同的。能谈谈这种不同和心得体会吗？

叶： 我之所以从这样的角度来看问题，首先感谢蔡先生给我的学术训练和悉心指导，可以说，我几乎完全继承了蔡先生有关“平和”审美观和“不平”审美观研究的精髓，同时在方法上完全采用蔡先生所主张理论与实践相结合的理路。在这里，我还得借此机会感谢郭乃安先生，是他着重强调音乐美学思想与音乐史的结合。就这样我得益于两位先生倾注了一生的研究心得，我只是把他们的研究心得文字化和系统化而已。如果一定要比较我的博士论文与蔡先生研究成果有什么不同的话，那就是我们赶上文化人类学知识被广泛运用于音乐学研究的年代，也就是说文化人类学的理论与方法，也对我的博士论文写作带来了很大的帮助，同时价值论音乐美学理论与方法也对我的写作提供了具有实际可操作意义的参考。

冯： 对于博士论文来讲，通常是要在材料、方法、观点等方面都要有所突破方

能称得上是一篇优秀的博士论文。你很幸运,同时得到了蔡先生、郭先生两位大家的指导。蔡先生重病住院时你正在着手博士论文吧,这期间先生是如何指导你的?

叶: 这期间的论文指导都是在先生的病房中进行的,也就是说我的课堂随先生从北京肿瘤医院到空军医院,又从空军医院到北大医院。我每当看到先生被病痛折磨的样子,都不忍心谈论毕业论文的事情,但每次到汇报的时间,先生都记得很清楚,从不允许我中断。特别是有一段时间,先生做化疗,只能以一种姿势睡觉,动也不能动,更不用说翻身睡了,表现异常的痛苦,声音还有一些颤抖,但先生居然还对很多文献及版本倒背如流,并为我一一指出,让我非常吃惊。先生的毅力、学识和精神就这样鞭策着我。我一直在想,假如不是病魔缠身,假如上苍能给先生更多的时间,我们又将会怎样。只是,现在没有了假如……

冯: 蔡先生的精神足以感动上苍,可正如宗璞老师所说,苍天无眼。我想任何一个学生在先生这种无以言表的精神的鞭策下,都会力争写出一篇好的学位论文,或许也只有这样才能告慰先生。你的博士论文出版后得到好评,是一本有创见的著作。书中既有对蔡先生学术思想的继承又有所超越,这大概就是你所说的"照着讲"和"接着讲"的区别吧。

叶: 我的博士论文继承先生研究是显然的,"有所超越"则不敢说,在研究与写作的过程中所用的理路来自于先生"照着讲"和"接着讲"的治学精神。我在《蔡仲德为什么要"向西方乞灵"》一文中就指出了先生治学方法问题。我在这部书中运用了这种方法,书中常用"蔡仲德认为……,本书进而认为……的表述方式"。所彰显的是治学必须在前人的基础上有所进步或有所增添,而不是一味的鹦鹉学舌,照搬照抄。我的博士论文严格恪守学术研究规范,基本坚持了言之成理,持之有故的原则,因为,就此而言,无论是先生的学生,或者是求教于先生的同学们,其所受益者并非我一人。

冯: 站在先生的肩膀上而有所前进,是每一位老师对学生的期盼。我们在李起敏先生为你的著作《中国古代音乐审美观》研究而写的序言中得知,蔡先生重病在身时你一直在病榻前服侍左右;先生去世后,你在他纪念室的骨灰前每日焚香礼拜,敬奉鲜花,如此两年之久,直至毕业,躬行不辍。李起敏老师说这使他想起孔门弟子的庐墓而居。我们看了也很感动。能谈谈这期间的情形和你的心理感受吗?

叶: 李老师的文字多有溢美之词,我很惭愧,我做的不够好。而且,直到现在,我觉得我所做的都是我应该做的,或者必须做的,没有什么特别之处。因为,我从小受到父兄的家教,他们都要求我尊师重长,教导我"一日为师终身为父",何况……师恩难报。无论怎样,我很长一段时间不能接受这样的事实,因为,先生真的不舍地走了。当时的情况是,先生的学生中,就我的时间多一些,所以就不经意地这样做了。至于焚香礼拜等,也不是我迷信,我只以为"事死如生"而已。直到2007年清明节前后回到北京参加先生的葬礼,我似乎才慢慢地醒来。

冯: 蔡先生也担当起学生这样为他"事死如生",你们的师生情谊很令人感动。

跟随蔡先生这么多年，你认为蔡先生治学的精髓是什么？

叶：先生去世后，我接触到先生的遗稿和部分日记内容，其中阅读过先生的《治学十五年的点滴体会》，其文如下：

声明：所谈经验少，感受多，甚或不过是一种追求。

（一）关于做人与治学来自生活即做人的感受（从“九·一三”到“四五”到“六四”的逐步醒悟，“六四”后的反思）——中国的基本任务与根本出路来自读书即治学的感受（庄子、嵇康、李贽；冯友兰）——有什么样的人格就有什么样的哲学美学，哲学美学就是人学。

1. 以文化人（从我做起的使命感——教学，科研，讲学）

2. 以文为乐（有文才有人，人就是文，在现代中国，在当今中国，尤应忘名利，视做官发财如粪土，达到以文为乐的境界）

3. 为文献身（司马迁的启示与“三不朽”——实现自我，献出自我，达到不朽）

4. 为文而文，人文不二（为学术而学术，为文化而文化，也就是为文而文，这是既超越政治高于政治又以理想干预政治改善政治——为文而文也就是为人而文，故应人文不二，做人与治学应该一致，人品与文品应该一致）

（二）治学的具体做法

1. 注译原著做起（1980 至 1987，用了近 8 年时间，还需增订）

2. 重“我注六经”与“六经注我”的分与合（应处理好两个关系：一是注译原著与研究历史的关系，一是研究历史与发展创新的关系，即“述”与“作”的关系，只有做好前者才能做好后者，读《人民音乐》——大部分论著是“我注六经”，关于动象、主体性、流行音乐、谭盾作品等问题的见解是“六经注我”）

3. 论辩促研究，发前人所未发（大部分论著是如此，而尤以《乐记》作者与哲学基础为最——与论辩对方为诤友，如李曙明、牛龙菲、明言）

4. 学术自由，兼容并包，以我为主，“目空一切”（唯真理是从，既要敢与学术权威论辩，也要敢于向政治权威挑战）

5. 人文不二（关于青主的两篇文章，《中国音乐美学史》、《冯友兰先生年谱初编》）

冯：这篇日记写于什么时候？

叶：1994 年 12 月 30 日。

冯：蔡先生自称其学术研究始于 1979 年，到 1994 年是“治学十五年”。但我们知道你在撰写蔡先生的年谱时发现，他的学术研究的起步其实应该从 1974 年算起。那是“文革”时对《乐记》等典籍进行批判的“集体行为”。

叶：对。后来，我经过比对《蔡仲德先生学术生平》得知，这篇日记是先生为音乐

学系准备的发言稿，于 1996 年 1 月 26 日扩充为《为文而文，人文不二——治学十五年的回顾与体会》(未刊)一文，从中也可以体会到先生从事学术研究的价值尺度以及先生从事教育教学的基本理念。从中也可以看到先生治学和做人的基本原则。

链接 8 蔡仲德《为文而文，人文不二——治学十五年的回顾与体会》：

从"九·一三"事件到"四五"运动，再到上世纪八九十年代之交中国的急剧变化，生活促使我深入反思，逐步醒悟中国的状况决定于中国人的精神状态，中国的根本任务是彻底的反封建，中国的根本出路是在发展市场经济的基础上，大力发展教育文化，以现代教育文化改造中国人的精神状态，实现人的现代化。市场经济必然要求教育、文化与之相适应，但教育、文化的发展与改造还有待人的努力，首先是人文知识分子的努力——包括音乐学者的努力。

因此我认为，一个合格的现代人文知识分子必须具备这样一些品格：

一、文化人的使命感。要从我做起，在教学、著作、讲演、交游中时时处处自觉担当这一使命。

二、以文为乐的境界。要充分认识文化的价值，视做官、发财如粪土，领会青年王国维所说"今夫人积年月之研究而一旦豁然悟宇宙人生之真理……此时之快乐绝非南面王之所能易者也"(《论哲学家与美术家之天职》)。

三、为文献身的精神。冯友兰曾有诗云："智山慧海传真火，愿随前薪作后薪"。他解释说，"人类几千年积累下来的智慧真是如山如海，像一团真火。这团真火要靠无穷无尽的燃料继续添上去，才能继续传下来……历来的哲学家、诗人、文学家、艺术家和学问家都是用他们的生命作为燃料以传着团真火"(《三松堂自序·明志》，《三松堂全集》第一卷)。这是为文献身的一种意义。青年王国维在论哲学家、美术家(即美学家)之天职时又曾说，"夫哲学与美术之所志者，真理也。真理者，天下万世之真理，而非一时之真理也……唯其为天下万世之真理，故不能尽与一时一国之利益合，且有时不能相容，此即其神圣之所存也"，此时就要以生命坚持神圣的真理、捍卫神圣的真理，这是为文献身的又一种意义。

四、人文不二的品质。要保持学术文化的独立品格，为学术而学术，为文化而文化，而决不把它当作谋生的手段、政治的工具。为学术而学术，为文化而文化，就是"为文而文"，就是既超越政治、高于政治，又以文化的理想干预政治，改善政治。为此就要求从事学术文化者具有独立的人格，做到人文不二，做人与治学相一致，人品与文品一致，像嵇康那样成为言行如一、表里如一、直道而行的真正的人。①

---

① 蔡仲德遗作，未刊稿。

叶：结合先生的学术精神和教育理念，我终于明白了先生在我博士课程第一次课布置的作业和用意。

冯：第一次课布置了什么作业？

叶：第一次课的题目是《读书、做人的得失》，这是继"士人格"课程之后，又一次的自我反省。对我而言，这一堂课，至今印象最为深刻。先生说，博士生阶段是培养高级研究人才的阶段，因而，必须认真总结读书和做人的得失，因为，有什么样的人格就有什么样的学问；又说，一切学问应从文献搜集整理与研究做起，只有善于或巧于发现问题才能动手写作，没有新意或没有新的发现最好不要随意做文章；又说，做学问应该是在总结前人做过成果作充分的研究基础上进行的，就此必须恪守应有的学术规范。他还说，有两类人可以把学问做的很好，一类是受过良好教育的聪明人，他们可以不花大量的时间能够取得很好的成绩；另一类就是不算太聪明的人，通过刻苦的努力也能把学问做好。他说，我和他是同一类人，从小没有受过良好的教育，只能通过刻苦的努力才能达到前一类人取得的成绩。这一席话，让我诚惶诚恐，刻骨铭心，永生难忘。

冯：蔡先生的这些话对我们都是鞭策。

首开"士人格"研究

冯：20世纪90年代初，蔡先生开始了他的"士人格"研究，并最终将其作为一门研究生选修的讨论课纳入到学院的研究生教学中。李老师，您作为蔡先生多年的同事和学术诤友，对蔡先生有着非常深刻的了解。由您主编的《蔡仲德纪念文集》成为我们深入了解蔡先生做人、治学的重要参考。尤其是您写的《岂止文章惊海内》一文，感人至深，您的文章与蔡先生的文章一样深有风骨而立意高远。您认为士人格研究在蔡先生的学术研究中具有怎样的地位和意义？

李：士人格研究是他文化研究的重要环节，蔡先生对这门课的重视，远远超过了他开设的其它课程。当一系列有关音乐美学方面的研究完成之后，蔡仲德认为在这个领域，他能做的事情基本上都已经做完。他的视界除了课堂之外始终关心着整个文化领域的风云变幻，因为它关系着国家的前途和命运。大学教育的对象，是决定着未来文化发展和国家命运与前途的人。"文革"以来的社会变化，促使他更多地思考人和文化的关系。尤其是经过八九十年代之交的风风雨雨，目睹国内外的急遽变化，更感觉到中国一切问题的解决都离不开人，而人的问题及解决又离不开文化。人和文化互为因果。在撰写冯友兰先生年谱的过程中，更直接涉及到士文化的问题。其中涉猎的很多资料，使他深深感觉到，冯友兰先生的一生典型地反映了中国现代文化和现代知识分子的心路历程。在中国这个特殊环境下不能不把他引入士文化问题的研究。他从孔孟商韩老庄讲起，到屈原与司马迁，汉魏晋时

期的诸葛亮、阮籍、嵇康、陶渊明；唐、宋时期的白居易、苏东坡、岳飞、文天祥，讲到明清时期的王阳明、李贽和曾国藩。这些都是中国古代社会各种士大夫的典型。他们的人格及其所传承的文化无疑产生过或依然产生着深刻的影响。

程： 蔡先生在学术领域主要完成了两件大事：第一件事是对中国古代音乐美学思想的梳理与研究；另一件事就是他从90年代初，开始关注中国古代"士人格"，选择了一条参与文化反思的苦旅。言为心声，人文不二。先生的言论在学界振聋发聩、特立独行。在"个性"、"人性"与"民族性"的交锋中，他堪称一个怀抱理想主义、用生命呐喊的思想斗士，重新启蒙自由和民主，反对民族主义至上，无论面对的是学术权威还是政治权威。

冯： 受不同思想精神的影响，"士人格"在古代知识分子中有着不同的内涵和表现。蔡先生对此也是有着不同评价的。在您看来，蔡先生最为肯定和批判的中国古代知识分子的"士人格"中都有哪些基本内容？

李： 中国古代的传统人格资源有优有劣，整体看，他对儒家文化批判较多，但儒家"仁为己任"的抱负，"杀身成仁"的入世精神，"乐在其中"的境界，在今天仍有着人文价值。庄子"法天贵真"，反异化，求解放，求自由的精神，今天更有着积极的意义。司马迁的文化使命感，也是后人缺乏的。法家顺应时代而进行变革的精神是可取的，但法家根本的精神不是进取，而是维护专制独裁。法家认为法律为"帝王之具"，与现代保护人权，约束权力的精神背道而驰。有识见的法学家认为：一个重道德的民族走向法制并不十分困难，而一个崇拜权力的民族如不转换观念，则几乎没有实现法制的可能。而崇拜权力，必然导致政客横行，暴力肆虐，市侩猖獗，文痞流行。艺术沦为附庸。

程： 蔡先生著书有强烈的批判精神贯穿其中，尤其是对儒家文化的批判。但正如李老师所说，他充分肯定了儒家"仁为已任"、"杀身成仁"的抱负和"乐在其中"的境界，绝非全盘否定，一棍子打死。他对庄子、嵇康、李贽以及当代思想家顾准由衷赞赏，呼吁今人将反异化，求自由的精神进行到底。他关心社会，反对知识分子躲进象牙塔。有人认为先生倡导"干预政治"，就是儒家精神的体现，其实不然，老子、庄子同样关注人的生存以及人与社会的关系，尽管先生有大儒风范，但这种标签式的定位不合适。

冯： 蔡先生在《士人格研究》的讲义中认为，儒、道、法三家知识分子各自有其文化与人格上的积极与消极意义，比如儒家具有以天下为己任的远大抱负和以文化为己任的责任感与献身精神，但同时也具有学而优则仕、待价而沽，克己复礼、排斥异端等不利于文化发展的一面；道家重视个体，追求自由，超越名利而审美地对待人生，但同时又具有独善其身、明哲保身的一面。一些"名士"则在心态上深受儒、道两家思想影响，儒道互补，得意时以儒为主，失意时以道为主。联系到音乐，我们可以思考这样一个问题：这些体现为"士人格"的内容与古代知识分子的音乐

观有着怎样的关系？这里涉及到了古代知识分子的人生观、价值观、文化观与音乐观的关系问题。

程：中国古代“士”文化离不开音乐，两者有千丝万缕的联系，士对音乐的态度行为也千差万别，了解一位士子对于音乐的真实态度，可以洞察其性情与格调，古人讲“为乐不可为伪”，是有一定道理的。所以，从音乐入手解读中国的“士”群体，也就有了很多别样的涵义和趣味。

冯：在现代的“士”当中，蔡先生对蔡元培、陈独秀、胡适等人给予了极高的评价，认为他们是现代人格的典范，是中国现代文化的主要奠基人。这是因为在他们身上都体现了意志自由、人格独立的现代精神。这也是蔡先生一生所追求与践行的士人格。

程：是的。从中国古代到当代，都有先生激赏的人物。其实，先生自身的人格就是在儒道文化的共同浸润下形成的。

冯：蔡先生在“士人格研究”讲义中将顾准视为“当代中国唯一思想家”，是现代人格的范型，其思想、人格与蔡元培、陈独秀、胡适相通，而更为可贵。讲义中引用了朱学勤对顾准的评价，读来极具震撼力：顾准几乎是以一人之力撑起了 1957 年大陆知识分子独立思考的断层……也幸亏有顾准，才挽回了这个民族的思想界在那个可耻年代的集体名誉。透过讲义，我们也仿佛看到了蔡先生心灵深处澎湃激荡着的崇高的人文理想。

程：先生认为书斋生活和社会良心是可以结合的，当今之“士”只有经过深刻的反省和忏悔，我们才能真正告别过去，走向未来。在先生的藏书中，顾准的资料较多，包括各种传记、自述、文集、日记、寻思录等等，里面有蔡先生一笔一笔的批注，我都看了。做到通篇读完而忍住不落泪，需要一种修持。

冯：蔡先生在去世前几个月、身体已经非常虚弱的情况下，强烈要求并坚持到学院为研究生讲了两次“士人格研究”的课，据说场面非常感人。明春一定还能记得当时的情景吧。

叶：我当时在场，这两次课的情况我都记忆犹新，第一次课由于我准备不充分，没能录音；第二次课，我买了一个录音笔，这个录音我有，但其中大部分是同学们的发言。第一次课，蔡先生非常激动，他说：“同学们！你们都知道，我是教中国音乐美学史的，但是，我为什么坚持要在音乐学院开设‘士人格研究’这门课呢？是因为，我觉得中国文化的现代化首先是人的现代化，而文化的现代化首先是人的现代化。而作为现代化的知识分子首先必须具备三种品格，一是超越精神，二是干预精神，三是独立意志、自由人格。”他还说，他开这门课就是希望音乐学院的同学应当在借鉴先贤的人格，率先使自己现代化，成为现代化的知识分子。那天，先生非常激动，讲到当代中国知识分子命运的时候倏然泪下。

冯：我每次听明春和程乾讲到这段经历时也是从内心深处被感动。我想，正

是通过这种令人唏嘘而震撼的文化行为，蔡先生在晚年终于完成了他的现代知识分子的人格塑造。这个形象孱弱而高大！蔡先生是一位从知、行两个方面努力追求和力图实现其“士人格”的学者，李老师能为我们具体谈谈蔡先生在生活和学术研究中是怎样自觉地以“士人格”修身的吗?

李：王国维曾明确提出，学术本身应该作为目的，也就是要为学术而学术。他反对学术有另外的目的。他甚至提出：“学术之发达，存乎其独立而已。”现代学术一个非常重要的特征就是学术独立，在传统社会里面，学术是不独立的，政教合一是传统社会的特点。而现代学术开始以后，学术界、学人有了追求学术独立的自觉性。如此，学术才能为真理而存，学者才能操正义和真理，不失人格的尊严去参与社会的改革，促进社会的发展。陈寅恪把王国维的死，看作是一个学者追求和保持自己的“独立自由之意志”之举：“来世不可知者也。先生之著述，或有时而不彰。先生之学说，或有时而可商。惟此独立之精神，自由之思想，历千万祀，与天壤而同久，共三光而永光。”

蔡仲德是遵循着这样的精神为人处世和治学的。他的学术研究不为时俗所左右，不为权威所趋同，不唯古圣马首是瞻；他的处世不为时宜所迁就，为了理想，明知不可为而为之。例如在西城区人代会上，明知在现有体制下竞选市人大代表不可为，他却认真地做了竞选报告，竟然获得了百名代表的赞同。他的举动在旁观者看来，似乎像一个当代的堂·吉诃德，充满执着，虽有点迂，却迂的可爱。

冯：当今社会，人们往往看重知识分子的“言”而忽略了其“行”。蔡先生的人格力量真的是让一些呈慷慨激昂、冠冕堂皇之言，但在很多方面却见不得阳光的道貌岸然者汗颜。对于学人而言，对现代“士人格”的修行比单纯对此加以学术研究要艰难得多。宋瑾和周海宏在纪念蔡先生的文章中都非常深情地提到了蔡先生的人格力量。

链接 9　宋瑾《忆蔡仲德老师三件事》：

他把生命的最后一点元气撒在了课堂。我希望那是火种，能够燃起当代士人格精神的熊熊烈火，我愿意投身火海再度得到洗礼和升华。

……他像一盏灯一样，照亮我内心黑暗的地方。他是一个做人的参照系，经常为我的为人为事提供调整的坐标。这是实话。①

链接 10　周海宏《逝去者的永存——怀念蔡仲德老师》：

每当学术良心遇到世俗压力的时候，都会感觉到冥冥之中，蔡老师好像在用鼓励的眼睛看着我。这时便意识到，蔡老师的精神已经深深地扎在了自己

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 103 页。

的心中，转化为自己固守学术良心，做一个敢于坚持真理与正义的学人的力量。①

叶：蔡先生的精神激励着我们要做一个表里如一的真正的知识分子。

冯：从“士人格研究”课程结束时的总结讨论题可以看出蔡先生开设这门课的深意与良苦用心。其中一个问题是“你如何看待中国文化的危机与出路”？这个问题曾经成为20世纪末中国音乐界不断反刍的话题。另一个问题是“你打算如何塑造自己的人格”？其中包括我们究竟应向传统学习什么以及在现实生活中应如何自处两个问题。如果说前者可能还会停留在学理层面的话，后者则迫使我们直面人生、直面自我，是每一个当代知识分子都需要思考的现实问题。这些问题在选修这门课的研究生中大都怎样回答？

叶：这些问题比较宽泛，当时大家怎样说的我都忘了。那段时间，邢维凯有文章回应了中国音乐学院的沈洽、管建华、杜亚雄等人的观点，这篇文章最具代表性，文章的名称是《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”的几点思考》。

其它我只记得这门课结束的时候蔡先生还与同学们合影留念，我至今珍藏了这张照片。当时参加的人有我、邓四春、毕明辉、周海宏、宋瑾、邢维凯、丁凡等。大家对这门课的学习都一一做了感言，都从不同的角度表达了各自的认知。我记得共同点就是如何在现实生活中学会自处，如何保持学术良知，坚守真理与正义。

冯：把这门课的精神和精髓运用到自己的学术人生中才是领受了这门课的真意。蔡先生在“士人格研究”讲义中最后的“三个自觉”的总结，可以视为是他本人对开设这门课程的最终理想的追求：对文化与人的自觉；对“士”的自觉（文化使命、人间情怀及其统一）；对士人格的自觉。在当今这个所谓文化崛起的时代，中国当代的知识分子却越来越受到民众的质疑。学术腐败、垂青权力、文化搭台经济唱戏甚至各种打着学问的幌子做着各种非学术交易等等现象已是司空见惯。在这样一个士人格失落、知识分子也不免群体浮躁的时代，您认为蔡先生的士人格研究具有怎样的现实意义和长远意义？

李：身处乱世，大浪淘沙。传统士人格中有甘作奴仆的御用者的卑劣，也有绝世而独立的英烈。积极的东西应该继承，消极的东西应该批判。蔡仲德的研究重点在近现代部分，王国维、蔡元培、陈独秀、胡适、冯友兰、顾准。士的使命是承传文化，创造文化，士的人格的伟岸，代表着一个民族的脊梁和良心。它富贵不淫，贫贱不移，威武不屈！现在谈这些，似乎很奢侈。但恰恰因为如此，才应该花大力气唤起。

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社2008年版，第41页。

燕园的三松堂是冯友兰的故居，也是蔡仲德和宗璞的寓所，他的书房亦名曰“风庐”或“铁箫斋”，“风庐”尚保持着松风的高洁，松涛的澎湃，风入松的诗意；那“铁箫”依然有越人悲壮的倾诉。

冯：蔡先生将“士人格研究”开设为一门课程，是盼望中国士人格中优秀的部分能够传承和发扬下去，因此，将士人格与教育联系起来就进一步显示出其远大的历史意义。

李：教育要培养创造型人才，不是臣子奴才和工具，要培养有独立见解的学生；要培养真正的知识分子，而不是假的知识分子。鲁迅说过：“真的知识阶级是不顾利害的，如想到种种利害就是假的，冒充的。”知识分子是智慧和正义的传播者，知识分子是社会的良心。

冯：西方对知识分子的界定认为，知识分子主要是指能够超越自己的专业领域而在公共领域发表言论者，因此这些知识分子又被称为“公共知识分子”。一些虽然受过高等教育、掌握了专业知识者，比如医生、会计、计算机专家等等，他们不属于公共知识分子，公共知识分子是要有社会舆论影响力的知识分子。公共知识分子在西方有着强有力的社会影响，中国社会最强有力影响的大概是权力和金钱，中国社会缺少像蔡仲德这样的公共知识分子。

重估“五四”

冯：我们发现，在蔡先生的学术研究中，中国古代知识分子的“士人格”和“五四”时期知识分子所追求的民主、自由精神得到了古今的贯通；在强调音乐的主体性，音乐应成为灵魂的语言时，蔡先生肯定了以明代李贽为代表的主情思潮，同时也充分肯定和吸纳了青主“向西方乞灵”的论断，认为这是“五四”启蒙话语在中国音乐美学思想中的代表。蔡先生甚至在1994年完成的《青主音乐美学思想述评》一文最后特别表明：谨以此文纪念青主逝世三十五周年，“五四”运动七十五周年。此外，蔡先生还专门撰写了一系列论述五四的重要文章。因此，我们可以发现，在蔡先生的内心深处有着一种难以割舍的“五四情结”。您如何解读这一现象？

李：蔡仲德因为准备“士人格研究”的讲义，涉及到王国维、陈寅恪、蔡元培、陈独秀、胡适等众多“五四”时期的文化人，开始详尽地研究“五四”运动前后的大量史料。他发现过去的说法大谬不然。又因为“五四”涉及中国新文化的走向，而他长期居住在北大那个曾经的新文化的策源地，同时，身边有个冯友兰这样一个绝代的哲人，他对历史高屋建瓴的洞察，无疑为蔡仲德的认识与思考产生了积极的影响。当新时期，一批对“五四”一知半解的文化人开涮“五四”的时候，不能不激起他的探求历史真相拨乱反正的决心。人们知道，“五四”所开启的文化启蒙，因救亡而中途夭折，它的反封建的任务远没有完成，更毋庸说彻底。由于外敌的入侵，延迟了中

国社会的发展何止百年。当时，国人对于未来国体的选择，谈不上理性和从容。它未经大规模地实地考察和研究，来不及参照与对比，它尚未达成全民的共识，多半是依了少数人的热情。

链接11 蔡仲德《艰难的涅槃——论"五四"与中国文化的转型·后记》：

中国文化在20世纪曾历尽坎坷，"五四"提出的价值在数十年中曾面临灭绝之境，受过"五四"新文化洗礼、理应成为社会良心的整整一代知识分子曾在种种社会罪恶面前保持沉默，这一切触目惊心地表明中国文化由前现代向现代的转型是多么艰难。中国有根深蒂固的专制主义传统，中国知识分子历来缺乏自由意志、独立人格，因此，出现上述情况是必然的，中国文化转型的艰难也是必然的。①

冯：王元化先生在20世纪80年代曾指出，"五四"包括两个方面：一方面是指1919年在北京发生的学生运动，另一方面是指在1916年开始发生的思想运动。前者为救亡运动，后者为新文化运动。两者有着密切的关联，都具有要求民主要求科学的反帝反封建性质。② 蔡先生对"五四"的重估则进一步指出，"五四"的领袖人物应该是蔡元培，指出我们应该更看重文化上的五四而非政治上的"五四"。蔡先生对"五四"的研究引起了学界的广泛重视。您认为他对"五四"的重估具有怎样的历史意义？

李：对于"五四"的众语喧哗，尘埃落定之后，人们之所以基本认同了蔡仲德的观点，原因在于他研究"五四"是从历史事实出发，是从"五四"时期所有文献和人物的实事求是的研究出发，既不是想当然，更不是随波逐流者辈所能梦见。

重估"五四"，是现实的需要，也是未来的需要。"文革"在中国发生，它的根源在哪里？怎样才能避免它再次发生？这是蔡仲德生前近二十年来反复思考的问题。他曾经准备开一个讲座，叫《反省与反思：文化大革命三十年祭》，但因故未讲成。20世纪80年代出现"文化热"，在他看来，是历史的必然。尽管有不少人对它持否定态度，把它也归结为激进主义，或者归结为全盘西化。他认为，"五四"提出的问题没有解决，所以80年代才要重新讨论中西文化问题。经过八九十年代之交国际国内一系列重大事变，对中西文化怎么看的问题，中国文化向何处去的问题，对"五四"怎么认识的问题，又一次提了出来。这几个问题是密切相关的。

---

① 蔡仲德《艰难的涅槃——论"五四"与中国文化的转型》，未获出版，2003年打印本，第224页。

② 参见王元化《为五四精神一辩》，载《时代与选择》，湖南教育出版社1988年版，第9页。

1992年9月蔡仲德接受丁东的采访时，比较简明扼要地阐明了他对“五四”的认识。

链接12 蔡仲德《士人格：一个世纪的回顾——与丁冬的对话》：

我认为，整个“五四运动”，从思想意义上，身为北京大学校长的蔡元培才是主帅，而陈独秀、胡适是先锋。早在陈独秀办《青年》前三年，蔡元培就已开始宣传民主、科学原则，且始终贯彻，从不动摇；担任教育总长时提出超越正常政治而独立、使教育对象发展能力完成人格、使受教育者德智体美全面发展、学术自由兼容并包、教授治校五项原则，为中国现代教育奠定基础；改造北京大学，使之由官僚养成所变为中国现代文化发源地和中国民主摇篮；创建并领导中央研究院，改变封建时代忽视科研的状况，网罗全国各学科一流人才，为中国现代科学事业尊定了基础；他主张以人权、民主、科学、自由、平等、博爱为价值标准，以公开而受监督、为全民谋福利、保障个人自由、促进个性发展为原则，以教育为途径，以社会改良、和平渐进为方法，他的思想在今天仍具有重要意义，他才是中国现代文化的奠基人。但近半个世纪以来，对蔡元培，表面上是尊崇的，实际上并没有真正认识到他的地位和作用。以他代表的思想，在历次‘兴无灭资’运动中，实际上是批判对象。今天有必要重新认识和估价蔡元培，让他的思想在今后的文化建设中发挥作用。①

冯：20世纪90年代，文化界不少人开始批判“五四”的激进主义，这在音乐界也有影响，而且一度声音很大，甚至出现了对“五四”时期新音乐的贬低与否定，对西方音乐的简单化批判，仿佛“五四”是个原罪。今天回头再看世纪末情绪的喧哗，不难发现其中理性的缺失。

李：90年代从批判“全盘西化论”和弘扬传统文化出发，掀起了一股所谓“国学热”。在我看来，这不过是对应80年代“文化热”的反驳，原勿须怪。但是，一些人把“五四”说成是激进主义，他们认为要清算激进主义，实现文化保守主义，才能走向未来，才能显示中国文化的伟大，才能增强民族的凝聚力，才是爱国主义。试问：难道中国文化的宏阔和包容的博大胸怀，真的变得如此的小家子气吗？真的孱弱到一提接纳异质文化就是“全盘西化”吗？至于如此心虚吗？蔡仲德则认为“对‘五四’到底应该怎么看？这确实是当前的一个突出问题。”他明确地认为：要分清两个“五四”。一个是文化的、渐进的、宽容的“五四”，一个是政治的、激进的、排他的“五四”。前者的主要代表是蔡元培，后者在陈独秀身上比较突出。“五四”激进的一面确实存在，1919年以前就有，1920年以后越来越突出，后来导致所谓“兴无灭

---

① 蔡仲德《音乐与文化的人本主义思考》，广东人民出版社1999年版，第285—286页。

资”，直到文化大革命。这才是激进主义的源与流问题。影响文化大革命的不是“五四”的主流和整体，而是其中政治的、激进的、排他的那一面，文化大革命是那一面的恶性发展。不作分析，笼统地把“五四”归结为激进主义，是简单化的做法。这个问题，几年来他一直在思考，如同骨骾在喉，不吐不快。所以写了《“五四”的重估与中国文化的未来》这篇文章。

宗：仲德写的关于“五四”的文章，李慎之先生认为写得非常好。我觉得“五四”这个问题现在很糊涂，倒是温家宝总理有一句话还比较明白，他指出还是要继承民主与科学。现在有的人好像都不愿意提这两位了。其实到现在我们还要继承“五四”，就是因为我们还缺乏“德先生”、“赛先生”。现在光变成一个政治事件，这可能有点远了——最近有些人对这个政治事件又有些新的写法。我记得那一年我和仲德一起去云南，当地要建设文化大省，就请一些人去，到那儿广播电台就叫蔡先生和我去做嘉宾。仲德讲“五四”的问题，说蔡元培是“五四”的旗手。他们觉得很奇怪。蔡先生去世以后我和学术这方面就比较疏远了。

冯：我有一个从事教育学研究的朋友，有一次我们聊起当代大学教育问题，谈到蔡元培精神时，他不无激愤地说，现在很多人根本不配谈蔡元培，很多大学校长、教育官员、教授们的思想认识远远没有达到“五四”时期前人的水平。对他的话我是赞同的，其中也不排除不少人一方面是“我自清醒”但同时“难得糊涂”。我们可以发现，蔡仲德对蔡元培的研究并非单纯的学术研究，而是强调要继承和发扬蔡元培精神、五四精神。

李：中国的知识阶层对很多现代文明的基本观点都茫无所知，说得不客气一点，当今中国知识阶层不少人有关人文和社会科学的认识，总体上恐怕还没有达到20世纪二三十年代本国前辈的水平。近年喜欢评论新文化运动的人很多，但是不少人没有认真研究历史文献。他们对“五四”运动的论断，往往与历史实际不符。“五四”新文化运动不仅仅是一次爱国主义运动，而且还是一次自由主义的思想运动。它提出的口号最初三年多是人权与科学，1919年开始改为民主与科学，但其基本精神都是：自由、法治、民主、理性，即追求独立自由的精神和相应的制度保障，培育具有独立自由精神的现代公民，为向现代社会转型奠立牢固基础。中外历次启蒙运动没有错。“五四”无论哪个派别，其出发点都是基于爱国主义。

冯：有人曾指出我们现在只记得“德先生”和“赛先生”，但却忘记了“费小姐”——自由。其实只要真正有“德先生”的保障，“费小姐”的存在即是水到渠成的事情。

李：在蔡元培主校政的北大，左派右派的人都受到尊重，所以，蔡仲德之所以说“五四”的旗手应该是蔡元培，因为思想主流应该是蔡元培的“兼容并包，学术自由”的思想，这样看回归“五四”，不是回到陈独秀、李大钊，当然他们也有贡献，他们的贡献是把马克思主义介绍到中国来，但是，实际上，这个更大的背景，不光是马克

思主义来了，还包括现在能够重新评价市场经济、重新评价资产阶级民主政治，这些都不是陈独秀、李大钊的思想，而是在蔡元培的思想体系之下的东西。所以蔡先生把“五四”的精神归结到蔡元培的思想，蔡元培是“五四”的主帅，这是一个了不起的创见，现在评价“五四”都慢慢倾向于蔡仲德先生的这个评价。

黎巴嫩的一个诗人叫纪伯伦，他有一句诗，说：我们走的太远，以至于让我们忘记了为什么而出发。

冯：在这个行走的过程中，近百年前的那些闪光的精神并没有被发扬起来，蔡先生的研究在提醒我们“为什么而出发”。

程：这是一次精神的远征，蔡先生和同路人一起披荆前行。先生乐于倾听与之不同的声音，尊重他人的自由言论，真诚期待思想的碰撞与沟通。他与同辈学者之间的思想论辩，更是烽烟迭起，蔚为大观，因为是追求真理的同道，他们彼此建立了深挚的感情。记得在2008年第八届中国音乐美学年会上，徐绪标先生在发言中忽转话锋，放低语调，引用了马克思・韦伯的一句话“这个世界不再让人迷恋”，继而说道，“此时，在这次会议上没有了蔡仲德先生，我心里也有了同样的感受。”在场者无不唏嘘。

冯：徐绪标的话让人心动。

在论及中国音乐的出路问题时，蔡先生曾一再指出要“回到青主去”，在谈及教育问题时，又提出“教育回到蔡元培去”。这都是对“五四”启蒙话语的眷顾。记得曾经读过一篇文章，题目好像是《世上已无蔡元培》。蔡仲德之所以对蔡元培给予了极高的历史评价，除了前面我们谈到的蔡元培是“五四”时期的领袖人物、代表人物之外，具体到教育思想上来，对于中国的高等教育而言，蔡元培的教育主张已然成为今天的知识分子一再向往和吁求的理想。我想这也是作为人本主义者的蔡先生提出教育回到蔡元培的重要原因。

李：邓小平曾经说过：“我们最失败的是教育。”2005年温家宝总理在看望著名物理学家钱学森时，钱老曾发出这样的感慨：回过头来看，这么多年培养的学生，还没有哪一个的学术成就，能跟民国时期培养的大师相比！钱学森认为：“现在中国没有完全发展起来，一个重要原因是没有一所大学能够按照培养科学技术发明创造人才的模式去办学，没有自己独特的创新的东西，老是‘冒’不出杰出人才。”

时隔不久，温家宝带着这样的问题询问六位大学校长和教育专家。令国人遗憾的是他们个个隔靴搔痒，答非所问。在这样一些官僚化的大学校长的领导下，难怪啊——教育！是他们抓不到中国教育弊病的肯綮？还是另有苦衷，只好王顾而言他？人们不得而知。但是我们根本问题在于教育体制，那是路人皆知的啊。一个世界一流的现代大学无非应该具备如下的条件：一个科学的完美的适合学生自由健康个性发展的办学思想指导下的办学方针；一个即是学者又懂得教育的非官僚化的独立的大学校长；一批一流的具有创造精神的教授，在文科则必须是个思想

家；一套健全合理有特点的开放性课程设置；一个干练的办事机构，加上一流的教学设备，一个先进的图书馆。其他，都是次要的了。

冯：梅贻琦讲过一句名言："所谓大学者，非谓有大楼之谓也，有大师之谓也。"这些年国内大学城一处处拔地而起，教育部督导下的高校评估更是轰轰烈烈，其中不少院校甚至不得不以大量造假应对检查。看到这些，总令人想起梅贻琦的这句话。

李："知政失者在草野，知屋漏者在宇下"。不客气地说，那些像水泥一样固定附加在大学甚至艺术学院必修课表上一再重复设置的官派课程，那些适合于培养政治家或官员训练所的课程，真有必要让所有学子都去花费青春四分之一的学时去读吗？效果又如何，谁人知晓？学生们到底有多少感兴趣？为什么不能改变这种苏式教育，把这些课统统设为选修课呢？尊重学生的选择不是比强加给他们效果更佳？学校不是以学生为主体吗？

举例说，国家最高科学技术奖自 2000 年设立以来，共有 14 位科学家获奖，其中就有 11 个是 1951 年前大学毕业的。这个现象说明什么问题？值得反思啊。力健说：我们整个教育是一个不断产出失败者的教育。文化，是一种魂魄合一的东西，是一个整体。不能切得鸡零狗碎。

冯：所以蔡仲德先生一再强调现代知识分子应该具备当年蔡元培提出的超越精神、干预精神和独立意志、自由人格。这在当下中国有着重要的现实意义。可是这种声音仍然处于被半遮蔽的处境。在许多问题上，智者的民间呼吁在官方昏者的机制运行下只能是一种极度边缘化的存在。

李：由上述情况看来，人们不由得想起上个世纪的教育家蔡元培，他任北大校长以来，大力革新，实行"兼容并包，学术自由"，聘任陈独秀、李大钊、胡适、鲁迅等，为"五四"准备了思想与人才——1923 年 1 月抗议教育总长彭允彝投靠军阀，蹂躏人权，辞北大校长职；7 月第四次赴欧留学，并研究、著述；1926 年回国，为争取教育独立，创议设大学院，1927 年任大学院院长，受阻，失败，从此与国民党保持距离辞去党政各职；1928 年起创设中央研究院并任院长直至 1940 年去世；30 年代组织中国民权保障同盟，反对蒋介石专制独裁，争取思想、言论、集会、出版自由，曾先后营救罗隆基、胡也频、邓演达、杨开慧、史良、陈独秀、许德珩、廖承志、罗章龙、丁玲、潘梓年、范文澜等。他是全力为民主、科学、人权为中国教育、科学、政治以至整个文化的现代化而奋斗。

罗家伦称之为全民族的"文化的导师、人格的典型"，说"千百年后，先生的人格精神，还是人类想望的境界。……先生的精神无穷的广则弥漫在文化的宇宙间，深则憩息在人们的内心深处"。

冯：您和蔡仲德先生对蔡元培的高度评价都是建立在令人敬佩的事实基础上的。这些史实和精神应该在大学中向当代学子传播，遗憾的是，现在的大学生们不

得不以大量的精力去应对您所说的"花费青春四分之一"的学时的那些课程。大学是培养眼界高远、胸怀理想的栋梁之才的地方，在这里学子们应该远离世俗，有时间去思考那些关乎人类与文化发展的问题；高等教育不仅仅在于向学生传授一点技能和知识，更应该传递一种大学精神。可现实是，正如一位名牌大学校长所说的那样——大学现在也是一个庸俗不堪的地方。这也是人们越来越呼唤蔡元培精神的重要原因。

李：蔡元培不仅是北大精神之父，而且是中国现代型大学理念的奠基人。虽然，一百年来我国的高等教育经历了极大的曲折，蔡元培所处的时代环境也早已星移斗转，但他的前瞻性，现代型的教育思想和大学理念，却历久常新，充满活力。尽力恢复和弘扬这种理念，正是今日重建大学精神，争创世界一流大学的基础和关键。那么，它所含大学之为大的主要内容是什么呢？我理解有四个方面：学术研究的崇高性质之为大；学术思想的自由宽容之为大；学术大师的地位影响之为大；学术通识的广博通达之为大。

这些卓尔不群的见解，虽然并不尽合时宜，但凡所系所念，都与民族命运、国家前途、民主理念息息相关。作为一家之言，其心之热诚与坦荡，在习惯了吞吞吐吐的年代几成绝响。中国的教育界需要蔡元培的精神和思想。

冯：您在蔡仲德先生的学术纪念会上曾说过，蔡先生的所有著述有一个非常重要的核心，那就是他对中国文化革故鼎新的终极关怀，对人文精神、人本主义、人性、民主、自由、平等、人权、个性解放和独立人格的关注。这些核心思想贯穿于他的整个学术人生当中。蔡先生的思想和态度代表了有良知的知识分子对国家、社会进步发展的自觉承担，尤其对独立意志自由思想的渴望。您对蔡先生的总结感人至深。蔡先生的这些追求代表了多数知识分子和国人的心声，其意义已不在于蔡先生个人。

李：蔡仲德为当代一切正直的学人作了一个表率。有目共睹，他所关怀的视野，已是世界文化的潮流。是中国绝大多数先进的知识分子的共同关怀，也是改革开放后现政府为之努力的目标。只是一小撮极左派，在企图拉历史的倒车。中国一切善良的知识分子，他们以天下为己任，天下乃天下人的天下，天下为公，一切权力部门无一不是国民的公器，不是任何势力的私有物。善良的愿望，作为无权的知识分子，尽管未必能够像政府行为，能够破釜沉舟地推行，但他的思想魅力却是无穷尽的。

冯：令人感慨的是，直到今天，"五四"时期所倡导的诸多现代文明精神仍然是一个远大的理想。近年来，传统文化与国学热似乎日渐升温，各种媒体都参与到宣扬民族文化的潮流中来，大有全民普及国学的阵势，孔子学院也在海外一所一所地成立起来，中国俨然已成为东方文明的输出国了。但是作为一个现代文明社会应该具有的许多精神我们依然缺失。

李： 发热，总是体质不正常，或是步入老年的衰弱。国人有时像得了疟疾，爱患时冷时热病。潮退潮起，浮在上面的是尘埃，沉在下面的是金子。国学热中不同的人带着不同的目的，被卷了进来。它像海水一样，深处基本是平静的，大浪排空只是海面与浅滩。于是那些善于赶潮者，呼啦啦或上讲坛，或出书籍，有趁风而起的风汉，有哗众取宠的说书人，有沉滓泛起的封建遗绪，还有不知所云的江湖好汉……细听其鼓噪，终不知国学为何物，却涌起一批超男、超女，尤有不知天高地厚者号称“国学大师”。殊不知在当代号称“大师”者徒，不管是自封的，官推的，挂牌的，无非是些文化侏儒的别名。文字都没读通，何谈精神。如果连糟粕和精华都没分清，那么我们该弘扬什么，扬弃什么呢？如果本来是不符合时代发展要求的糟粕，硬以果皮箱的外衣，金汁场的美名加以包装，去糊弄人，结果将会如何？无论何种目的，他们都打着弘扬国粹的旗号，潜台词是爱国主义吧。而且弘扬到外国去，建起诸多孔子学院。我只有一句话：慎重，先把什么是国学弄通了再出去弘扬不迟。否则，因为你的无知让外人曲解了我们的国学，那可真的难以挽回的啊！我疑惑那些孔子学院有几个懂得国学的学者？如果商业目的与政治目的结盟，而打着学术的旗号，结果又如何？我真担心以其热心的无知让世界误读了中国文化的光辉灿烂！

冯： 您的这种担忧不是多余的。我看很多所谓弘扬国学者醉翁之意皆不在酒。

留心蔡先生的研究我们还会发现，他的许多文章都是为争鸣与商榷而写成的，蔡先生喜欢辩论，比如对李泽厚、刘纲纪有关中国美学思想观点的质疑，就《乐记》有关问题与吕骥等人的论争，针对“音心对映论”与李曙明等人的讨论，围绕王国维死因问题与邓云乡、刘梦溪等人的商榷，等等。蔡先生生前在几次全国音乐美学年会上与学界同仁的辩论我们也记忆犹新。蔡先生好辩的学术风格和学术精神，是否也与他心目中“五四”时期的自由精神有着内在的联系呢？

叶： 蔡先生并不是有的人认为的那样属于“偏执”的一类，他的研究成果都善于和敢于同学术权威积极商榷，有理有据提出自己的创见。在先生的著作和论文中，我们随处可以看到先生与李泽厚、钱钟书、杨荫浏、吕骥等人的交锋。纵观学界诸多成果，能旗帜鲜明的表明自己学术立场与价值观念的成果并不多见，先生的学术及其价值正在于此。先生的很多研究是细致入微的，其研究旁征博引、考据充分，结论往往掷地有声。有对学界陈说的挑战与指正，有对学界错误认识或偏颇的纠正。对于儒家礼乐思想的批判，对包括《乐记》作者与成书年代的考据都做出了别人不愿说或不敢说的价值判断。先生对庄子、嵇康和李贽的肯定更在于自然主义和人本主义的衡量标准，如对庄子自然乐论的肯定，对“平和”、“中和”、“淡和”的历史梳理；对嵇康“越名教而任自然”、“刚肠嫉恶，遇事便发”、“言行一致”的人格精神的肯定，对其“声无哀乐论”音乐美学价值的肯定，以及对李贽“有是格便有是

调”、“琴者,心也,所以”的论断、“童心说”的肯定等,很多见解都有很高的学术价值。以至于,他的这些研究成果直至今日,学术界很少,或没有人能够一一超越。而且可以肯定地说,在这个学科,你可以超越先生,但绝对不可以绕过先生,因为无论是古文献的整理工作还是研究工作还未有人从整体上超过蔡先生。学界有人企图推翻先生,另起炉灶,但将其与先生的成就相比较,其实很可笑。

链接 13 周海宏《逝去者的永存——怀念蔡仲德老师》:

蔡老师在课堂上争论,在教研室里争论,在学术会议上争论,在报纸、期刊、专著中争论,凡与蔡老师争论者,只要是一个纯粹的学者都会感到充实、提升与快乐!与蔡老师在学术上交流,能使人感到真理面前人人平等的快乐。①

“冯学”研究

冯: 蔡先生不但是在中国古代音乐美学、士人格和“五四”研究等方面做出了重要的贡献,同时对冯友兰先生的研究也引起了学界的重视,是研究冯先生的专家。您能从作为冯先生女儿和蔡先生妻子的角度谈谈冯先生对蔡先生的影响以及蔡先生对“冯学”研究的贡献吗?

宗: 我父亲晚年写书的这种坚毅不拔的精神,仲德很感叹、很敬服,他自己后来在生病时也还是在坚持做学问,这确实是我父亲的精神延续。他的一些学术思想是从冯学中得来,是显见的。如中西文化不同是时代的不同,照着讲和接着讲等。他的研究很有心得。但我父亲的那种非常大的胸怀和做学问的那种底子,仲德就学不来了,因为他没有受到过那样的培养。

罗: 知识结构,那种非常广博的知识结构。

宗: 那种功底在我父亲那一代人身上已经化成自己的血肉,我们这一代人就要欠缺一些。

罗: 那一代人真是大师辈出!

宗: 一代不如一代。

罗: 我最近跟同学们就说这事,真是一代不如一代,那时候真是叫大师辈出!

冯: 民国那时是乱世之秋但涌现出一大批大师级知识分子,现在的盛世年华却不出大师了。这种现象虽然也常成为学人的谈资,但目前却很难改变这种现状。

宗: 我有时候在想,仲德去世六十七岁,假设他能活到八十七岁,再有二十年的话,他能成为大师。

罗: 在当代社会,他现在就是大师。

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》,中央音乐学院出版社 2008 年版,第 37 页。

宗：他六十几岁，各方面的准备已经相当成熟。社科方面的人才，在六、七十岁正是出成果的好时光，没有办法。说到冯学研究，仲德在这一领域有多方面的贡献。比如，冯学分期、评传等都很有见地。许多人认为仲德对冯学研究最大的贡献是编撰冯友兰先生年谱，编年谱这种工作是好汉子不愿做，懒汉子做不来的。而冯先生的一生波澜壮阔，反映了一个时代涉及事情很多，必须耐心梳理。仲德一点一滴的编成了这部书，我几乎没有觉察他在做这件事，他已经作了大半，《冯友兰先生年谱初编》于 1994 年初版、2000 年二版，他是十分辛苦的。学界认为现在研究冯学最基本的参考书就是年谱，它是研究冯学的一块基石。所以冯友兰学术研究会的学者们在 2005 年纪念冯先生诞辰 110 周年纪念会上授予这本书冯学研究著作一等奖。仲德在年谱初编出版以后，又在收集材料，继续增订年谱，想使之成为长编。而且已经写了几万字的草稿，可是他没有来得及做完。后来我们请了王仁宇继续编撰，经过很多波折，今年《冯友兰先生年谱长编》将在人民出版社出版，仲德有知会感到安慰的。这是他对冯学研究的大功绩。

冯：王仁宇先生在纪念蔡先生的文章中专门论述了蔡先生在冯学研究方面的贡献。

链接 14　王仁宇《蔡仲德与冯学研究》：

作为著名哲学家和教育学家冯友兰的女婿，他陪伴、伺候冯友兰长达 20 年，从事冯友兰生平和思想的研究近 20 年，以其得天独厚的条件、深厚坚实的功底、续薪传火的使命，在冯友兰学术思想研究方面做出了卓越的贡献，在国内外冯学研究中占有重要的位置。这主要表现在以下几个方面：编纂、出版冯友兰的《三松堂全集》；撰写冯友兰年谱；对“冯友兰现象”和冯友兰思想历程的研究；对冯友兰思想精髓的继承和发扬。①

冯：蔡先生将冯友兰的一生总结为“实现自我”、“失落自我”和“回归自我”三个阶段，并将其称为“冯友兰现象”。蔡先生是将冯友兰置于 20 世纪文化历史的发展中来加以审视的，认为冯友兰现象的典型意义在于，冯友兰的一生是中国现代知识分子苦难历程的缩影，是中国现代学术文化曲折历程的缩影。这样的总结对于冯友兰那一代知识分子具有普遍的概括作用，同时赋予了冯友兰现象以深刻的社会历史内涵。

李：蔡仲德的总结非常深刻，甚至深刻得有点残酷。实际上，蔡仲德是在通过冯友兰的思想历程透视中国知识分子这一百年的思想历程和转变。他是一个典型，通过他这个典型，透视了百年来中国知识分子艰苦的历程，甚至折射了中国五

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 158—159 页。

千年的文明历程。所以，蔡仲德的许多新思想都可以在这样一个框架中重新发现和挖掘。

冯：我读到蔡先生的这种总结时曾经想过，当代知识分子是否还经常会独自仰望星空，思考什么是真实的自我？有多少人真正实现了自我？有多少人为自我的迷失而反思，又有多少人能真正回归本真的自我？

李：身处一个不正常的时代（文革为极致），在一种盲目崇拜、虚幻理想、政治大潮淫威的追逐下，群体性的茫然失措转变为集体无意识，相率为伪，没有人能够幸免于难。冯友兰那一代人，仿佛只存一个被边缘化的梁漱溟，后辈只有一个顾准尚能不屈不挠而已。历史说明：当学术不能独立，学者不能自由思想的时候，是学术的灾难，也是民族文化的灾难。无论是身临其境者，还是后来人，人们会从心里发出这般同马克斯·韦伯相似的质问："这个世界还会不会让人迷恋"？这也是我们实行改革开放的推力和背景心态，这本身不是闲愁，而是国忧。

冯：就三个"自我"的概括而言，也不难发现蔡先生对"自我"价值、主体自由的肯定。蔡先生的学术人生中是否强烈地反映出他对"自我"价值的追求？这个自我包含了哪些丰富的实践内容？

李：自然，他不人云亦云。他与成说辩，与权威辩，势必辩出一个是非，辩出一个真理。为《乐记》辩作者，为"郑声"辩淫声，与蒋孔阳辩道家音乐，与李曙明辩"心音对映"与"声无哀乐"，与李泽厚辩"音乐美学"，与钱钟书辩《管锥编》，与无对象的群体辩音乐出路……

任何时代的思想家都是寂寞的。或默然而沉思，或荷戟而彷徨。但是，我行我素，不以时迁，不以权媚。蔡仲德学习先贤而践行，他晚年的块垒无以浇除，使我有时想起荒原一株独立支撑的橡树，任凭风雨而萧然。

冯：作为冯友兰的女婿，蔡先生对冯友兰的了解和研究有着常人所不具备的条件，有人曾谓"知翁莫若婿"。但蔡先生却并没有因为与冯友兰的这种特殊关系而妨碍了他对"冯学"的客观求是的研究。

李：是这样的。蔡仲德认为"与其称冯先生为现代新儒家，不如称冯先生为有儒家倾向的中国现代哲学家。"蔡先生以亲属论长辈，始终采取的是一个研究者的客观态度，有阐释，有分析，有异议，也有批评，从不为长者讳。譬如冯友兰等老一辈对群体与个体、国家与个人的矛盾问题往往放弃知识分子的独立思考与独立人格，他对老一辈的迂腐和无奈，采取了毫不容情的批判态度。

冯：从蔡先生的研究中可以看出，冯友兰先生的哲学研究和学术人生对蔡先生的学术观、人生观、价值观也有着很深的影响，比如关于中西文化的关系、中国传统文化与现代文化的关系等问题的观点。

李：蔡仲德从编撰冯友兰年谱和编纂《三松堂全集》，以及对冯友兰现象的提出和对冯友兰思想的研究，可以说是继承了冯友兰思想的精髓和文化使命感，并把

它发扬光大。冯友兰先生的“旧邦新命”说，在“抽象继承”的方法论下对待“旧邦”，采取“释古”以打通儒、墨、道、玄、禅的界限，为“辅新命”而打通中西的界限，为中国文化由前现代向现代转型疏通了理路。冯友兰20世纪30年代从“新理学”体系“别共殊”的观点出发比较中西文化，他认为：“一般人心目所有之中西之分，大部分都是古今之异……西洋文化之所以是优越底，并不是因为它是西洋底，而是因为它是近代底或现代底。我们近百年来之所以到处吃亏，并不是因为我们的文化是中国底，而是因为我们的文化是中古底”。蔡仲德认为，以此观点处理中西文化关系，处理中国传统文化与现代化的关系，便应认识中国文化的任务是由前现代文化向现代文化转型，而西方文化已完成这一转型，故应向西方学习。但所学应是西方文化中对现代化具有普遍意义的东西，而不是西方文化的民族性，故其中与现代化相关的主要部分是我们需要吸取的，与现代化无关的偶然部分是我们不必吸取的；同理，中国传统文化中与现代化相冲突的部分是我们应当改变的，与现代化不相冲突的部分是我们不需改变的；就与现代化相冲突者均需改变而言，这种改变是全盘的；就与现代化不相冲突者均不需改变，只改变文化类型而不改变民族性而言，这种改变又是中国本位的。

冯：国人似乎有一种强大的集体无意识，总是会把文化与爱国这等事关民族气节的政治因素联系起来，其实盲目的民族主义是害人的，有时大张旗鼓地弘扬民族文化之际往往也是附带着沉渣泛起，对借文化之名而达非文化之目的的举动还是要保持清醒的警惕性。

李：这里的问题是，我们如何对待人类文化？是以一个狭隘的民族主义，像清朝政府的腐朽官员一样，表面上是虚弱的天朝情结，而内心却是阿Q式的叫花子精神？像个混混一样在那里晃着货郎鼓似的脑袋“说不”？还是怀着伟大民族的自信，以一个大国的风仪为发展自己也有益他人而海纳百川呢？蔡仲德继冯友兰的回答无疑是后者。一如顾准，“几乎言必称希腊，其实所言并非希腊，正如言不及中国，其实所言全在中国。”难道不比那些小儒高明？

“向西方乞灵”

冯：“向西方乞灵”是青主提出的一个口号，其主要内涵是指与西方音乐相比，中国音乐不是由灵魂说向灵魂的音乐，而是附庸于礼、乞灵于自然的音声，因此，青主认为：“你要知道什么是音乐，你还是要向西方乞灵”。青主的这一论断早在20世纪30年代即遭到批判，即便是在当代，对这一口号的理解依然歧见纷呈。就在几乎是一边倒的批判声中，蔡先生却接受青主思想并进一步旗帜鲜明地鼓吹“向西方乞灵”，尤其是其《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》一文的公开宣讲与发表，引发了上世纪末音乐理论界的一场论争与批判。

黄：当年我读了这篇文章后，基本同意他的观点，但就我对当时中国音乐界的了解，不赞成他用“向西方乞灵”作标题，因为可能招来麻烦，容易使人望文生义，引起误解或曲解，所以我建议他不用这个标题。他没有接受。

冯：您的预感是对的，这篇文章真的招来了麻烦。且不说一些烙上“民族自尊心”和富于“爱国主义”色彩的一边倒的批判文章的发表，后来连续两个官方意志的座谈会为蔡先生晚年留下了很深的伤害。

李：我一向拒绝参加这样的座谈会——如果它带着某家官员不负责任的授意，定了一个调子，带着文革大批判的余绪，带着会风与文风不正的恶劣，假借学术研究之名，行项庄舞剑之事，文革时期伤及所有知识分子的此类会议——所谓阳谋阴谋在先，黄雀扑蝉在后，结论自然现成，猎物也已圈定，陷阱全然预设，蒙蔽来的群众，无非要遵循导向摇着旗子呐喊，围攻猎物。如此伎俩，凡是过来人已经司空见惯。表演得不如小儿的游戏，老年人岂感兴趣。官腔的陈腐岂有学术可言？

如是种种，我不理解一不留心我们这样一个待人宽厚宽容的大国，在一个理应宽容的时代，如何还会造就出这般邪恶？播种的是龙种，收获的却是跛上之蚤。

冯：蔡先生这篇文章的写作背景与20世纪90年代音乐领域里的民族主义、新国粹主义思潮以及文化价值相对论有关。大概是世纪末情结的缘故，90年代末音乐界开始反思20世纪中国音乐的发展道路问题，这里涉及到对20世纪新音乐发展的历史评估以及中西音乐关系问题，其中甚至出现了严重的观点分歧。与“自性危机论”、“全盘西化论”和新国粹主义不同，蔡先生接过青主的理论，主张继续向西方乞灵，并对此有新的阐发。回顾这场有关20世纪中国音乐发展道路以及中西音乐关系这一老话题，您有何看法？

黄：仲德做学问不是那种纯粹书斋式的，他是跟中国社会的文明进步和现代化建设联系在一起的。他认为中国的根本出路在于人的现代化，实现人的现代化同时要改造文化。在文化与人的关系上，他的研究重在探索中国文化怎样才能走向未来，中国知识分子怎样才能具有现代人格。他的结论是：“人创造文化，文化也创造人。人就是文化，文化也就是人。文化的现代化离不开人的现代化，没有人的现代化，文化的现代化（包括音乐文化及其美学的现代化）乃至一切现代化到头来只能是一句空话。”我是赞成仲德在20世纪中国音乐发展道路方面的学术观点的。

李：世界各民族的文化，好像一台多彩而辉煌的音乐会，人们在不同的地域，不同的历史环境下共同演奏着人类生存的乐章，配合尽管不够完美，但是我们如果退一定的距离，即会发现演奏不同乐器的乐师，在没有指挥和乐谱的情况下正在集体创作一部作品。在这部作品中，即兴与翻译是分不开的，创造与模仿也紧密联系在一起。偶尔，一名乐师发出一段极富灵感的独奏，其余的人立即受到他的启发，随之进行变奏，而最初的主题则淹没在新的创造之中。这是自然的律令吧？这里

有必要区分中西的分野吗？何处是全盘西化与全盘东化？

冯：一国文化之被外来文化全盘融化而替代的现象好像还没有听说过。如果这西来之物是代表了人类共同进步的东西，西化也未尝不可。以民族性的借口拒绝外来优秀文化总是失于愚蠢。不过，由于中国传统文化的厚重和曾经有过的海纳百川的气派，外来的东西总会被这强大的文化之胃消化掉而不是相反。着眼于近现代中国音乐文化的发展可以发现，全盘西化是个想象中的风景。

李：由于资源（自然的，人文的）聚集不平衡的绝对性，在人类历史发展的不同时期，不同地区，不同国家的文明的发展又是不平衡的。既有相对走在前头的，也有相对发展靠后的；既有处于中心区域的，也有处于边陲的。文明发展程度不一，就会产生“文明的落差”。这与流水的落差一样，必然会从高端向低端流动，从中心向周边扩散。或周边地带也会被中心地区吸引，主动去学习和接受高端文化，以提升自己。

冯：青主、蔡仲德提出的“向西方乞灵”论可以看作是在您所说的“文明落差”现象中的一种表现。

李：当然，文化交流现象还不仅仅由于“文明落差”引起的。相对先进的民族向相对落后的民族吸收文化营养，以丰富自己文化内涵的现象，也是屡见不鲜的。中国中原地区自汉至唐，从西域各民族那里不仅学习了佛法，而且学习了许多种植技术——如西瓜、核桃、棉花等等，还学习了音乐、舞蹈、杂技、绘画等许多文化艺术。朱厚泽说过大致这样的话：在不同时期，文明有中心和边陲，有高端和低端。处于低端和边陲的国家、地区，总是希望从高端拿到新的文明成果来丰富自己、提升自己，来充实和发展自己，而居于高端和中心的国家及地区总有一种向四周扩散的趋势。

冯：七、八年前我在撰写博士论文时也涉及到青主的音乐思想问题，同时也有一个看起来不算是学术问题的发现，但却对我们理解“向西方乞灵”口号有着一定的启发和帮助。青主那个年代白话文的使用依然是比较“夹生”的，一些语义的表达与我们今天很不相同。“乞灵”一词就是个例子。如果我们将这个概念还原到青主时代，就会发现今人对这个概念的“跪拜”、“乞求”等的理解是后来“被赋予”的。而蔡先生直接借用这一概念，大概也有以此醒目引起注意的意思。

链接 15　冯长春《如何历史地评价青主的音乐贡献？》

实际上，只要我们具有“视界融合”的视角，还原青主时代关于“乞灵”一词的用法及其基本含义，或许就不会抛弃掉这一语词的“所指”而津津乐道于其“能指”了。笔者曾专门查阅过“五四”新文化运动时期文学界对这一概念的使用情况，其基本涵义即“学习”、“求助”之意。比如傅斯年在论及白话文问题时曾说：“讨论做白话文的凭借物”，首先要“乞灵说话——留心自己的说话，留心

别人的说话”。青主本人在其它文章中关于这一语词的使用也是此意，比如：“普通一般人认为要练习音的审听，最好是乞灵于那架钢琴”。青主在那个年代提出“你要知道什么是真正的音乐，你还是要向西方乞灵”，主要是强调音乐要成为“由灵魂说向灵魂的艺术”，成为表达自我精神的艺术。所谓“上界”即是指人的灵魂世界、精神世界。音乐美学家王宁一先生曾非常精辟地指出：“不求上界问灵魂，问得灵魂知上界！”因此，在青主那里，“乞灵”是与“上界”的诗性譬喻以及对中国礼乐思想的批判和对西方音乐中的人文主义思想的吁求联系在一起的，也是跟他所接受的欧洲浪漫主义音乐美学观和当时盛行的表现主义艺术美学思想密切相关的，抛却附着于这些观点中对中国音乐的简单化否定言论，青主的“乞灵”论值得肯定。

蔡仲德先生则是将青主的音乐美学思想赋予了当代“人本主义”的理想而加以阐发，强调音乐的主体性，认为音乐不能沦为“礼”、“道”即某种政治的工具和附庸，音乐要想成为独立的艺术，仍然要像青主所说的那样，向西方音乐学习。蔡仲德先生的论述是建立在他对中国古代音乐美学思想的长期研究和对现代中国音乐史的批判之基础上的，同时不难看出西方人文主义思想和“五四”时期启蒙精神的强烈影响。抛却蔡先生在论述这一命题过程中同样存在的个别偏颇之处不论，他的新“乞灵”论也并无值得大惊小怪之处，其音乐思想与学术勇气同样值得充分肯定。①

李：问题不在于他用没有用“乞灵”二字，而在于他的观点触痛了某些患者的敏感地带；故有“迫寇入巢”之举。在我看来，学术界的学风早该同官风有别，对“乞灵”的攻击，不过是寻求到的可以惑众的口实。文革时期，利用被歪曲的口实，包藏其不可告人的祸心，是四人帮的惯用伎俩，例如当年的《评海瑞罢官》。居心不良者对于论敌，常常视为敌人。攻其一点不及其余，不惜断章取义，这种对待不同观点的恶习，已是习以为常的不正之风。更可鄙的是垄断话语权，且故意地误读，我们不知是一种哪里来的继承？历史证明，利用权力垄断话语权的人，内心都是理屈的，更不表明其强大。在我国的中世纪也查不到如此蛮横的粗暴。那种只许州官放火，不许百姓点灯的恶习，向为国人不齿。不想，在某些人用来却得心应手，怪哉。

冯：记得中共中央党校韩云川教授在一篇文章里曾经谈到，现代社会的一个重要标志就是自由思想和思想自由，其中又包括信仰自由和表达自由。因此，联系到蔡先生对中国音乐文化“前现代”的批判以及他本人文章的被批判，我们可以与

---

① 冯长春《如何历史地评价青主的音乐贡献?》，《中央音乐学院学报》2009年第1期，第47页。

韩云川一起思考这个问题——我们进入现代社会了吗?!

黄:这虽是一件小事,但从文艺发展上讲牵扯到要不要贯彻“双百”方针,从社会发展讲涉及到要不要维护一个公民的民主权利的问题。蔡仲德对这件事的态度,充分体现了他胸怀坦荡、刚正不阿、敢于直言、决不隐瞒自己观点的高尚而可贵的品质。正是这种人格精神和他在学术上骄人的成就而使他深孚众望。

冯:《出路在于向西方乞灵》一文的发表可谓一石激起千层浪,最终引发的论争与批判,特别是后来对其声音的有意遮蔽,成为蔡先生晚年的胸中块垒。在我看来,对于蔡先生而言,自由地表达自我是与呼吸一样同样重要的。

叶:是的。自 1999 年下半年开始,音乐界陆续展开了对这篇文章,尤其是对蔡仲德借鉴青主“向西方乞灵”一语的大批判。其中,最热烈的一次当推 2001 年 5 月 23 日,在中国艺术研究院音乐研究所举行的“新世纪中国音乐发展道路研讨会”。这次会议有近五十名音乐学者参加,会议前半段由几位学者就会议主题提出各自的见解,而后半段则重点围绕蔡先生的文章展开讨论,蔡仲德当时便对相关问题做了辨答。

黄:这次研讨会是有关部门领导布置的一次小型会议,专就这篇文章进行内部的学术探讨。这是一次小型会议,气氛很热烈,仲德也在会上多次发言,就有些人提出的批评进行答辩,也对其他学者的看法谈了他的见解。与会者各抒己见,展开自由讨论,应该说还是比较好地体现了改革开放后的时代精神,有利于“双百”方针的贯彻。

但是后面的两件事对仲德构成了很大的伤害。一是会后一篇以个人署名的会议报道,根本不提老蔡对自己基本观点的介绍与答辩,只有一句与蔡仲德原意也有出入的话:“对于以‘乞灵’为题……蔡仲德在发言中也说是‘一百个人有九十九个反对或不同意’。”这样的报道显然是不公正的。二是“5·23”会议开过以后,上级领导听到汇报后,认为会议开得不成功,没有达到预期目的。于是,又布置在 7 月 18 日召开以“学习三个代表重要指导思想,促进音乐艺术的发展”的研讨会。这次会议就没有邀请蔡仲德参加。会议开始不久,就有人起来发言,一开口便说“蔡仲德的思想理论观点,就在纲上、线上……”。这两件事在仲德晚年留下了最大的遗憾。

叶:5 月 23 日的研讨会后,陈克秀在《人民音乐》发表了《新世纪中国音乐的发展道路——“新世纪中国音乐发展座谈会”综述》一文,如黄老师所说,文章重点对此次会议前半段作了报道。同年 8 月,蔡仲德撰写了《如此报道为哪般?——对一篇学术会议的报道的质疑》一文,就《综述》报道此次会议的后半段内容提出质疑,但未被刊用;2003 年 9 月,蔡仲德又撰写了《致〈人民音乐〉编辑部的公开信》一文,再次针对《综述》的报道进行质疑,但仍未被刊用。这两篇文章都涉及到对《思考》一文“题意”——“向西方乞灵”的辩答。原文如下:

我曾在会上多次发言，不仅充分阐述了《思考》一文的题意，也进而介绍了文中的有关内容，尤其着重说明了这样几点："乞"是寻求，"乞灵"是寻求音乐之道，目的是以人本主义为基石，实现音乐文化从前现代向现代的转型，使音乐由礼的附庸变为人的灵魂的语言；"向西方乞灵"就是向西方学习，因为西方已经实现了音乐文化从前现代向现代的转型；我之所以不顾多数人的反对而坚持用"出路在于'向西方乞灵'"这一标题，是为了强调向先进学习必须老老实实、踏踏实实，也是为了在这一点上引起人们的足够的重视，展开深入的讨论。以上是我的基本观点，而在陈文中，却根本不见这些基本观点，我的发言变成了一句话——"对于以'乞灵'为题，……蔡仲德在发言中也说是'一百个人有九十九个反对或不同意"（这一句与我的原话也有出入），这是为什么？

冯：明春在《蔡仲德为什么要向西方乞灵——纪念蔡仲德逝世五周年》一文中，对蔡先生的"乞灵"论做出了深入的解读和阐发。如果大家都能够把蔡先生的这篇文章放在他的整个学术研究中加以整体地观照和细致深入的解读的话，我想在今天就不会再次出现世纪之交的那种有意无意的误读。

叶：你说得很好！学界某些持不同意见者，如果耐心的解读蔡先生的原作，对先生的学问与学术做"学者般"的研究的话，以往对蔡先生的误解都会"天然"的冰释，我想用不了多少年，学界某些人在蔡先生这篇文章上所做的"文章"将会让后学者所不齿。

冯：学问是来不得半点赶潮流的，至于由此而带来的望文生义、断章取义乃至攻其一点不及其余的文风，不仅害了别人，也会害了自己。这篇文章酝酿了很长的时间吧。

叶：我很久以前就有些这篇文章的冲动了，这缘于蔡先生在重病期间吩咐我将《如此报道为哪般？——对一篇学术会议的报道的质疑》和《致〈人民音乐〉编辑部的公开信》有机会的时候挂在网上。先生去世后不久，《中国学术论坛》网站开辟了"蔡仲德—学人主页"栏目，我就将这两篇文章传到这个栏目。结果，点击率剧增。说明学界还是有很多人关心这件事情。

到 2009 年初的时候，由于长春兄的力荐，应《人民音乐》杂志为纪念蔡先生逝世五周年约稿，我就将这篇文章又给了编辑部。后来，据说已经排好版了，结果由于我不知道的原因，这篇稿子突然被撤下来了。到 2009 年 3 月的时候，这篇文章经过我扩充之后，得到《交响》编辑的支持，按期发表在《交响》2009 年第 2 期上。我至今对《交响》编辑们心存感激之情，是他们使这篇文章在先生逝世五周年的时候得以面世。因为，不仅仅是我个人，还有更多的同仁都认为，这是在先生逝世五周年的时候对先生最好的纪念。

冯：如蔡先生信中所述，他对"向西方乞灵"的具体内容是有详细说明的。在

《出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考》和《反映论还是主体论——从音乐本质的论争说到中国音乐的出路》两文中，蔡先生认为向西方乞灵就是要学习西方现代音乐美学思想，借以改造中国传统音乐美学思想，使中国音乐由“礼”的附庸变为“上界的语言”，变为独立的艺术。在《走出误区，复归人性——我看现代音乐》一文中，蔡先生对后现代主义的音乐持尖锐的批判态度，认为中国现在还没有完成由前现代向现代的转型，在思想领域，我们需要学习借鉴的不是后现代思潮，而是文艺复兴以来的人本主义，具体到音乐，中国需要学习西方的是以贝多芬为代表的音乐及其观念，同时借鉴西方现代音乐的某些技法以丰富中国音乐的表现力。你如何看待蔡先生的这种音乐理想？

叶：先生对后现代主义音乐的批判态度与他的美学思想和人本主义价值观有直接关系。在先生看来，如果音乐远离人民，远离人民的心声、远离人民的需求，那是需要受到批判和反对的。至于蔡先生关于中国需要学习西方的是以贝多芬为代表的音乐及其观念，借鉴西方现代音乐的某些技法以丰富中国音乐的表现力等观念，学界常有不以为然甚至积极的反对者。我以为，20 世纪凡称得上成功的音乐作品，又有几部不是在遵循这个原则的基础上创作出来的呢？

冯：是啊，先生肯定贝多芬，因为贝多芬的音乐也正是表达了他自己的灵魂深处的语言。我个人以为，从青主出版《乐话》和《音乐通论》的 20 世纪 30 年代到世纪末，对于青主的评价基本是两个极端，从棒杀到捧杀。蔡先生的文章对青主基本是充分肯定的，但也有批评。我本人发表过几篇关于青主研究的文章，我认为对于青主的评价一定要回到他所生活的那个时代，甚至一定要考虑到他在德国留学的经历，这样才能比较正确地理解他的音乐美学思想。青主本人最大的贡献不在于“音乐是上界的语言”、“音乐是由灵魂说向灵魂”之类的表述，因为这些观点基本上是他对欧洲浪漫主义音乐美学思想和“一战”后在德国盛行的表现主义美学思想的接受和介绍。青主最大的贡献在于他在中国近代音乐史上第一个旗帜鲜明地指出音乐不能作为礼的附庸，不能成为道的工具。

叶：没错，就青主的学术贡献而言，蔡先生确实给予了高度的评价同时也指出其局限，与学界一味贬斥或一味追捧不同。我以为，除了蔡先生对青主的评价比较中肯之外，你的几篇关于青主的论文也很客观，也就是应该把青主放回他所处的那个时代来看待。

我们翻开青主的《音乐通论》、《乐话》等著作，可以发现青主对“音乐是灵魂的语言”的描述是借鉴古希腊以来西方对于音乐语言的特殊性而阐发的。青主对于“灵魂”一词的借用与赫尔曼·巴尔将表现派艺术称作“灵魂的呼唤”有关。蔡先生认为：“青主留学时期，表现主义在西欧正盛极一时，故青主曾深受其影响，青主有关人的主观能动性，有关人能通过认识世界、改造世界创造精神世界的思想便来源于表现主义。赫尔曼·巴尔将表现派艺术称作‘灵魂的呼唤’，青主则称‘音乐是上

界的语言’,二者也可以相通。”

蔡先生还说:“青主批判了儒家的礼乐思想,继承了《庄子》‘法天贵真’、嵇康‘越名教而任自然’、李贽‘以自然之为美’的思想,又以西方先进思想武装自己,认为中国音乐落后的根本原因不在方法、技巧而在受礼制约,丧失独立生命,不能自由发展,因而所谓‘向西方乞灵’首要者不是利用其方法、学习其技巧,而是引进其先进思想以建立全新的音乐美学,根本改造中国音乐,把音乐由‘礼的附庸’、‘道的工具’变为独立的艺术、‘上界的语言’,使音乐获得生命,自由发展。”

冯:你的概括非常准确。过去一些批判蔡先生者大多没有像蔡先生那样深入研究中国音乐美学史和青主的音乐思想,出于一点儿或许并不真诚的爱国主义或民族主义情绪的冲动,抓住“乞灵”问题不放,作了一些不负责任的批判。不过,我个人认为,青主的音乐思想说不上多么具有深刻的创造性,但他敢于表达自己的观点,这或许也与蔡先生讲的“士人格”有关系。青主曾亲手击毙过满清的知府官员,他的许多文章、诗作可以看出率性表达自我的特点。当然,即便是在今天,青主的某些音乐思想或音乐观念依然值得人们学习和思考。

叶:在我看来,这不仅仅是因为蔡先生做“士人格”研究中所关注的事实,更在于在蔡先生的研究中,他发现了青主音乐美学思想中蕴含的“人本主义”特质,以至于他对青主音乐美学思想赋予他的“人本主义”理想而加以阐释和发展。通过对比研究,我们可以看到,蔡先生的音乐美学思想既继承了青主又发展了青主,他们都强调音乐的主体性,都强调了音乐的特殊性,强调音乐是人的精神与灵魂深处的表达,也都强调人的解放和音乐的解放的重要意义。而蔡先生的音乐美学思想则着重阐发了中国音乐的未来之路,必然要通过“人本主义”的洗礼,使音乐不至于沦为“礼”的附庸或政治的工具,从而使音乐能自由、充分、深刻地表现当代中国人的精神世界,成为当代中国人的灵魂的语言。

冯:没错,同意你的见解。回顾历史,青主的音乐美学思想之所以长期遭到批判,是因为青主的音乐观与20世纪三四十年代以来以左翼音乐家为代表的“新音乐运动”中的某些音乐观念以及1942年延安文艺整风之后的文艺思想不相一致乃至相抵牾而造成的。陈洪在1937年发表的随笔《战时音乐》以及陆华柏1940年发表的《所谓新音乐》都遭到了尖锐的批判,反映了那一时代“左”的音乐思潮的消极影响。如果说在战争年代,青主的音乐思想在时代思潮面前显得黯然而无力,但在和平时期依然以工具论、武器论、阶级分析的方法批判青主的音乐美学思想的话,的确如蔡先生所说,这不是历史的进步,而是倒退。

叶:我也同意你的看法。时代在进步,历史也在进步,特殊的年代也都成为历史,尽管我们必须尊重历史,但从历史进程的不可逆转性来说,历史作为历史已经被一页页翻了过去。我们更应该看到,学习历史和研究历史的目的,要为了建构当今的历史所用,这就是毛泽东所说的“古为今用,洋为中用”,排除工具论的狭隘来

说，历史上曾经存在的，有助于学术现代化的东西是需要我们积极的肯定和勇敢的继承的。我觉得，蔡先生所做的一切对于后学者来说，具有榜样层面的意义。

冯：是这样，历史的偏执总不至于一再重现。历史研究当然可以为建构新的历史所用，但也要谨防历史研究依然可能成为服务于其它目的的附庸。我们是有这样的历史教训的，也就是你说的狭隘工具论的问题。谈到蔡先生对青主的研究，我觉得从青主生活的年代到他去世后的很长一段时期内，从没有人像蔡先生那样如此深刻地阐发和肯定他的音乐美学思想。我甚至认为，青主研究成为蔡先生音乐美学研究中的一个带有符号意义和思想生长点的现象。他在回顾和反思20世纪中国音乐发展道路时一再指出，必须回到青主去，中国音乐的出路在于重新认识音乐的本质，重新认识“音乐是上界的语言”命题的重大意义，以便在此基础上继续前进，完成中国音乐美学由前现代向现代的转型，从而使中国音乐获得独立的生命，通过自由自觉的创造，成为现代中国人的“灵魂的语言”。

叶：是的，这一点是很明确的。我在《蔡仲德为什么要“向西方乞灵”》一文中，着重阐述了蔡先生为什么接着青主讲“向西方乞灵”，是因为蔡仲德也看到了“向西方乞灵”就是向西方学习，不仅仅要向西方学习音乐的技术理论，更在于向西方寻求“音乐的根本精神”，使音乐能自由、充分、深刻地表现当代中国人的精神世界，真正成为当代中国人“灵魂的语言”。

冯：蔡先生在论及青主时曾指出：“青主是一位有着浓厚诗人气质的音乐家和音乐美学家，他的音乐美学论著，尤其是《乐话》，充满了诗一般的语言，而否定者们的否定则显示了对这种诗一般语言的藐视，因而将不是青主的东西硬加在青主的头上”。这句话是真正道出了《乐话》一书表达方式的特点了。认识不到《乐话》是以诗性语言表述音乐美学问题，也是过去对青主美学思想望文生义、断章取义而作出误读、曲解的原因之一。

叶：说实话，青主的《乐话》，以今天的学术规范来讲，不能算作“学术专著”。当然，这是我的看法，也不一定正确，或有人反对。但我却很喜欢青主的表达方式，这是进入20世纪以来以诗性语言表达高深的音乐美学思想的范本。可想而知，不仔细解读，浮于表面，断章取义，任意曲解，又怎能不误读青主，冤枉青主呢？可笑的是学界至今还有误读蔡仲德，甚至还有恶意中伤者。可是蔡仲德的著作或论文都是标准的“学术专著”或符合学术规范的范本呀！

冯：青主的《乐话》本来就不是按照严谨的学术著作来写的，否则就不叫“乐话”了。他自己讲过，他的写法是“蒙头盖面”，“从远处说一说，从侧面说一说，又从反面说一说，待到将近到题的时候，你又把它放松”，绕得读者大概要“用尽十二分心力，不惜出一身大汗，以求了解”。完全是随笔风格甚至有点儿意识流的特点。或许也正是看到了这一点，王宁一先生在21世纪初重读《乐话》后写的几篇文章也是随笔的风格，不知是不是意欲与青主相映成趣。如你所说，蔡先生解读青主，则

是完全纳入到严谨的学术规范中,更多地具有“六经注我”的写法。

叶: 青主是诗人,蔡仲德是学者。他们的音乐思想有相同之处,但表达方式是不一样的。

冯: 我在为重新结集出版的青主的《乐话》和《音乐通论》一书而写的“导读”结尾中自以为有所深意地写了这样一段话:“青主写下这些文字的时代已经渐行渐远。在当下这个音乐感性样式花样翻新但人文价值却日渐流失、肉体狂欢和感官享受取代精神远游与灵魂对话、礼乐的幕帘时隐时现音乐亦可为伪的时代,重读青主,感慨良多。躲开俳优率舞的众声喧哗,穿越外界与内界的荆棘遁甲,我们是否还能够与青主一道神游万里,去寻找上界的语言,倾听自己灵魂深处的声音呢?”也算是受青主音乐思想的一点影响。

叶: 我与仁兄有同样的感触。

冯: 总之,蔡先生的美学研究由中国古代音乐美学发轫,后来逐渐延伸到中国近现代音乐家的美学思想乃至西方音乐美学思想,但不管是中国古代、近现代还是西方,他最终的落脚点是冀望改造中国音乐美学、推进中国当代音乐与音乐美学的现代化,这甚至是蔡先生音乐美学研究的根本主旨。

叶: 同意你的看法。我还想进一步说明蔡先生的学术理路,希望有助于加深对你上述内容的进一步理解。

在蔡先生看来,西方文化中对现代化具有普遍意义的成分主要就是市场经济、民主政治和以人权为核心的观念、价值系统。它们不是资产阶级、资本主义的专有物,而是西方文化的伟大创造,是全人类的共同财富,必将在全世界普遍实现。中国文化中与现代化相冲突的东西主要有以下几点:1. 政治权威高于一切,文化从属于政治,不能独立发展。2. 独尊儒术,罢黜百家,学术无自由可言。3. 以“三纲”为天经地义,等级观念牢不可破,影响深远。4. 以群体为本位,强调“私”与“公”、“利”与“义”的对立,只讲个人义务,不讲个人权利,国家至上,个人无独立与自由可言。5. 天人不分,轻视科学技术,不利于科学的发展。6. 强调“夷夏之辨”,华夏中心主义根深蒂固,不利于真正吸取外来思想,除旧更新。此六点构成中国文化的基础与核心,使之成为一个超稳定的系统,不批判它们,不打破中国文化的原有体系,就不可能使市场经济、民主政治和以人权为核心的观念价值系统在中国生根。中国文化中与现代化不相冲突的东西,除优秀的文学艺术、优秀的科学技术及某些体现善良情谊的民间习俗等等以外,在思想、价值层面还有儒家的仁爱思想与忠恕之道(墨家的兼爱主张与之相近)、道家(主要是庄子)反异化求自由的精神、法家顺应时势进行变革的主张以及墨家的科学、逻辑思想。但在中国文化中,仁爱思想与忠恕之道受制于等级观念,不具有独立意义,反异化求自由精神历来被视为异端,变革主张、科学与逻辑思想则长期未得到发展。不把它们从中国文化的体系中剥离开来,就不可能真正继承、发扬这些优秀思想。基于这样的观点,蔡仲德学术思想

的逻辑势必指向西方文化中有助于中国文化现代化具有普遍意义的成分，即市场经济、民主政治和以人权为核心的观念、价值系统。这就是蔡先生为什么提出要改造中国音乐美学、推进中国当代音乐与音乐美学的现代化，为何以借青主“向西方乞灵”为题，极力主张向西方学习的思想和理论根源。

冯：你的解读有助于读者进一步加深对蔡先生学术思想的理解。我认为，当代中国知识分子普遍缺乏蔡先生那种对人类普世价值的追求和呼吁，最起码是缺乏他那种登高一呼的勇气。希望所有赞同蔡先生者、批判蔡先生者都能高瞻远瞩，与蔡仲德一样，把知识分子的深邃的眼光投向文明与文化发展的远处，也希望人们能够从中国音乐美学史研究、五四研究、士人格研究、冯学研究、人本主义研究乃至对西方音乐美学思想的研究等多个方面，立体地审视蔡先生的学术人生与理想，这样才能真正走进蔡仲德的思想世界。

一个真正的人本主义知识分子

冯：蔡先生去世后，您提出在他的墓碑上刻下“人本主义者”几个字。人本主义的确是贯穿蔡先生学术研究中的一条主线，蔡先生生前在身体力行地实践、追求着人本主义的理想。作为先生的伴侣，您对他的人本主义理想一定有着更为深入的理解，能谈谈这个话题吗？

宗：仲德曾对我说人本主义的内容是市场经济、民主政治和人权观念，我曾写在文章里，这是人类共同的精神财富，具有普世价值的精神文明，是多少代总结出来的。不接受是愚蠢的，提出人本主义在我们国家特别有针对性，现在天天说以人为本，要做到还很远。以前个人属于家族、国家，要事父事君，所谓三纲。仲德特别强调要打破三纲。现在个人要做党的驯服工具，这种提法已经过时，可是有些做法并未消灭，在强调个人的同时，并不是消灭社会责任感，公私之辨、义利之辨还是有的，看怎样处置得当，这一点我和仲德讨论过。

我本来还想写几句简单的具体的语言说明人本主义，刻在墓碑上，可是这很难。就只写了这5个字。

冯：我们知道，蔡先生不仅仅是在文章当中反复地强调人本主义，他在生活中，在做人方面也是这样去实践的。

宗：是这样的。他做过十年的基层人民代表，他总是尽量去关心别人，希望能够做点具体的事情。我们有时候在一起谈，现在也有很多人谈起——人民代表、政协委员不应该是一个官衔，是一个名誉，他应该是做实事的。蔡先生很早就有这种认识了。

罗：人大代表、政协委员应该经常为老百姓呼吁，把老百姓的要求让政府知道。

宗：应该是做实事的，在很长一个时期，很多人都觉得这是好像一种待遇。

罗：甚至有一些准备退休的厅级干部，都要争取当一个政协委员，然后他可以晚退休几年，就是把它当成您讲的“一种待遇”，功利性很强。可是像蔡先生这样真正能够为民呼吁的人是很少的！真的是很少！

宗：他力量有限，但他的认识和思想都是朝着这样的方向去做的，要为大家做事。

冯：蔡先生在知行两个方面是一致的。

宗：是一致的。

链接 16　苗建华《高山仰止——怀念恩师蔡仲德先生》：

先生是独立精神、自由思想的提倡者，更是这种精神和思想的实践者。这种独立思想、自由精神渗透在他一生的学术研究中，所以他的每一篇文章才会先令人耳目一新而后使人沉思，在得到知识教益的同时受到精神的启迪。他对历史、现实众多问题的思考从不人云亦云，每每有真知灼见，往往振聋发聩、发人深省。先生对“五四”精神的弘扬，对人本主义的提倡，无不显示出他对历史的披沙铄金、对真理的执着追求。先生做人如做学问，卓然独立，刚直不阿。[①]

冯：蔡先生的理想从来不仅仅是停留在书斋和文字中，而是转化和落实到可以看得见的实践中。他的人本主义思想、五四情结与他的现实行动是努力统一起来的。我们在邢维凯的文章[②]中看到，在西城区人代会上，蔡先生认真举手，投出整个会场唯一的反对票。我在读到这里时脑海里甚至可以想象得出蔡先生当时的神情。这个简单的动作中凝聚的思想精神是深刻的，这唯一的一张反对票蕴含着很多值得我们回味的东西。

罗：是需要胆识的！特别是在比较早的时候，那样做是会惹麻烦的，可以这么说。

宗：仲德确实是一个非常正直的人，我觉得这跟他研究中国音乐美学有关系。他研究中国音乐美学就要研究中国的文化。

罗：蔡先生在他的书里特别欣赏嵇康，对嵇康的评价特别高，我觉得这个就是他自己心目中做人的一种行为准则吧。

冯：蔡先生是把中国古代知识分子的一种“士人格”和“五四”时期现代的科

---

① 李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 110 页。

② 邢维凯《蔡老师的认真——写于蔡仲德先生逝世周年之际》，李起敏主编《蔡仲德纪念文集》，中央音乐学院出版社 2008 年版，第 106 页。

学、民主思想结合在一起，而这些内容最后又被他融会成四个字——人本主义。

宗：您这个说法很好！我想是这样子的，你是不是可以写文章啊。我想是这样，他就是接受了古代士的人格的精华部分和西方现代民主这些思想。怎么能把它发扬啊？我希望有人写一篇大文，阐述人本主义，并且系统地做下去。

罗：这也是中西文化融合的一种方向，我们该吸取古代什么东西，吸取西方什么东西，其实蔡先生的做法本身就是一种融合的方向。

冯：记得程乾提起过，青年学者徐晋如在其专著《人苏世——北大第一保守派思想文录》(台版)的扉页上注有一行字“谨以此书献给一位伟大的人本主义者——蔡仲德先生”。我没有读过这本书，从书名来看似乎跟蔡先生联系不上。能为我们介绍一下这本书以及作者和蔡先生之间的情况吗？

程：他们的结识缘于蔡先生对于《清华大学演义》一书的质疑，作者徐晋如在书中对清华原校长罗家伦某些评价加入了个人的情感因素，不符合史实。蔡先生撰文对此提出批评，当时徐任职于《文史天地》，不仅接受了这一批评，还将其公布于众，此举令蔡先生对他青眼有加。有意思的是，两人学术观点相左之处始终未能调和，徐晋如曾将《民主驳议》一文念给蔡老师听，先生不认同。徐晋如推崇孔子真精神，近年来为之奔走呼吁，而蔡先生对孔子的“礼乐”思想不以为然，痛下针砭，但这一切丝毫无损他们的忘年友情。晋如兄对蔡先生的敬仰是由衷的，他多次表示完全认同蔡先生的人本主义思想，至今难忘先生在家里养病期间读线装书的情景。

冯：这也算是学界的一段佳话了。二人对孔子、对儒家的分歧是和而不同，互相尊重对方的学术见解，这与一些因别人不同意自己的学术观点而与对方反目的学者真是形成了鲜明的对比。这里倒是可以借用孔子的一句话来形容蔡仲德与徐晋如的学术交往——“人不知而不愠，不亦君子乎”？

程：呵呵，是这样。先生鼓励学生广泛涉足西方的人文社科领域，他经过多年浸淫，对西方文明有较深的理解。西方那种制度化的，把人当人培养的教育让所有公民在成年之前对“个体”有了一个基本的概念，有了做人的底限。我国青年在这方面缺失很多，更不要说超越现实政治，超越民族、国家等概念，为人而文化了。

冯：你的谈话深得蔡先生之精髓。蔡先生可是一个知行统一的知识分子啊。这是你将来的奋斗目标吗？

程：争取先成为一个在及格线以上的学生吧。及格了，懂得人的概念，才有人文关怀。当成为拥有自由意志的个体时，我才有资格向着先生所期望的学术目标前进。

冯：即便是一个刚刚及格的成绩，在当代社会也要付出艰难的努力甚至是一定的代价。当人们追求自我完善时却需要相当的勇气，这也是个值得集体反思与玩味的社会问题。

程：嗯。不过，近来有评论文章也提出了“解放思想，先要解放表达”，社会意

识毕竟在进步。

冯：从事音乐学研究，我们比较关心的还是蔡先生的人本主义与音乐美学的关系。蔡先生的学术研究中开始明确树立人本主义的思想，应该是缘起于他对中国古代音乐美学思想的深入研究与批判和对青主音乐美学思想的重估。在1992年完成的《中国音乐美学史》一书绪论中，蔡先生有这样一段话："真正的自由境界、审美境界不能以礼为本，也不能以'天'为本，而必须以人为本，确立并高扬人的主体性。"在后记中先生还写道："没有人的现代化，科技的现代化、工农业的现代化都将是一句空话。而人创造文化，文化也创造人，要实现人的现代化，就要发展教育，改造文化，实现文化的现代化，包括人文科学、美学艺术的现代化。"因此，是否可以这样认为，蔡先生的人本主义思想以及后来大胆提出的"向西方乞灵"的命题，都是建立在对中国古代音乐美学思想深入研究与批判的基础之上，同时也受到了青主对"乐附庸于礼"的批判的启发。正是这些研究引发了蔡先生渴望中国文化、中国音乐与美学走向现代化的吁求。

叶：可以这样认为。蔡仲德先生的学术成果，无论在他的文章，还是在他的著作中，都一以贯之地体现了他的"人本主义思想"和"人本主义价值观"，并以此作为学术研究与课程教学的基本思想和理论指导。他强调人的主体性与个体存在价值的重要性，其目的在于唤起学界对"人本主义"的"觉解"，以至于最终唤起民众的自我意识与主体精神。2004年月，宗璞先生以"人本主义者"作为蔡先生的墓志铭，结合先生临终前对学生们说的话，我们都逐渐理解了蔡仲德先生"人本主义"的真正涵义。

冯：我们在你的博士论文后记中读到，蔡先生在去世前给你上的最后一课中曾自己总结说，他这一生做学问的心得就是四个字：人本主义。这四个字贯穿于他一生的研究和论著中。我们在你的研究中也同样看到了人本主义的核心思想。愿蔡先生的人本主义思想能够得到更多的继承和弘扬。

叶：大家都努力。

冯：马克思在《1844年经济学—哲学手稿》中认为：彻底的自然主义或曰人本主义是有别于唯心主义和唯物主义并将这二者统一起来的真理，共产主义是作为完成了的自然主义等于人本主义，作为完成了的人本主义等于自然主义。蔡先生在马克思主义学说中找到了人本主义的源头，并结合卡西尔《人论》中的人本主义思想将它引入到音乐文化的追求当中。蔡先生认为，人是音乐文化的创造者，人的本质在于自由，音乐创作应充分表现人的内心世界，充分尊重人的主体价值，确立人的主体地位。音乐的主体性原则即是人本主义在音乐实践中的体现。从音乐的自由到人的自由，蔡先生在音乐与人本主义的本质之间找到了一个很好的契合点。他笔下的人本主义是近代以来人类所共同追求的带有普世性价值的共同的社会理想。

李：蔡仲德把一生做学问的心得自己归结为人本主义。在多元的人本主义和中国的特定环境下，蔡仲德演绎着不同的人本主义内涵：他把以人为本落实在作

为个体存在的个人身上，不再是虚拟的符号。

再者，他的人本主义更主要的是以本国的历史批判为背景的。我们整个封建专制时代，奉行的是皇权主义、官本位。民本位或叫民本主义在战国时代的孟子那里就已出现，所谓“民为贵，君为轻，社稷次之。”单此一说就足以奠定孟子在世界思想史上的伟大地位。如果真正得以贯彻，中国社会将会比现代世界先进起码一两千年。可惜，这一代表新兴地主阶级的先进思想，竟被历代的帝王及其宫廷内外的走卒们打入冷宫，或悬置高阁，成为虚设的幌子。历史一直是本末倒置，而且任何理念一到中国官场，就会被政客的实用主义脱胎换骨异化得面目全非。于是，孟子的“民为贵，君为轻，社稷次之”就转化为“君为贵，民为轻，社稷私有”，社稷已经同君融为一体，朕即国家社稷。民成为子民，成为社稷的被统治者，只能匍匐在皇权及其走卒们的淫威之下，山呼万岁。民本主义被皇权专制颠倒，正如人民被利用一样，民与人民赫然成为被虚拟的符号。民本主义已经失却了当代的积极意义，只能为人本主义无可置疑地代替。由于民本主义的历久空置，民主精神匮乏，以人为本的人本主义尽管已经是社会共识，真正实行起来，由于习惯势力的阻挠，却也困难重重，只能蹒跚而步。

冯：到现在不是还有很多人抱着“为民做主”之类的思想吗，这充其量是民本主义的遗存。为民做主的口号也只有残留在一个民主与法制薄弱的国度里，人民得不到体制的公正保护，就寄希望于“包青天”的庇护，这是人治社会思想的遗留。人本主义是贯穿蔡先生学术研究的一根红线。当下社会时髦谈“以人为本”，然而真正能够达到蔡先生精神中“以人为本”的深刻境界者就很难说了，至于将“以人为本”庸俗化或是借“以人为本”的幌子而做着并不以人为本的大量社会现象更是令人无可奈何。如何看待人本主义思想在当下的社会学意义是一个问题。

李：“立党为公”是现执政党确立的执政理念。这里的“为公”就是人本理念的体现。也很显然，人本的理念也符合近代以来从西方传入的社会主义的概念。社会主义就其本意来说就是一种人本主义。

在中国，无论从历史的角度还是从改革开放以来的实践来说，除了人本主义，还看不出其他任何主义能够扮演这样一个角色。人本主义不能确立，政治改革会继续缺失方向，继续缺失支持力量。有支持力量而不加以重视和利用，旷日持久，这份改革开放的资源很可能流失殆尽。

冯：蔡先生是把人本主义作为人类的普世价值来看待的。他在一次关于不同文明间对话的研讨会上曾明确指出，人类走向大同的理想必须建立在抛弃国家主义、民族主义而高扬人本主义、人道主义的基础上。

链接 17 蔡仲德《关于不同文明对话的三点意见——2001 年 3 月 20 日在全国政协外委会“不同文明对话”内部研讨会发言提要》：

“文明”和“人”可以互为定义——文明对话是为了实现“人类一体”、“四海之内皆兄弟”的理想，所以要真正实现文明的对话，必须充分理解人，理解人性，高扬人本主义。①

李：人本主义的架构是对个人生存权利的肯定，对人的尊严的肯定，对道德价值的肯定，对自由的肯定，以及因此对开放的心灵和开放的社会之趋进。无论在西方还是中国，细究起来，人本主义都存在着深厚的传统资源。这并不奇怪，因为任何社会的核心都是人。不是抽象的人，而是社会人。

冯：回到音乐问题上来看，蔡先生所批判的“礼本主义”，“音乐作为道的工具”的思想和音乐现象在20世纪中国音乐发展中也从来没有销声匿迹过。抛却社会政治因素不谈，从音乐家和音乐实践的角度看，中国的音乐家应首先具有清醒的意识并有相应的自觉行为。

李：中国传统文化只有从传统观念的束缚下解放出来，从各种人身依附关系中解放出来，每个人作为独立的人，充分展示他的个性和才能，才有可能实现艺术领域里的“天人合一”境界，人本主义音乐的境界，创造使世界轰动狂欢的东方新音乐，而不再是任何附庸的音乐。

历史学家和哲学史家说，历史上我们立国的精神没有“天赋人权”，即使最英明的人物，一旦尝到权力的乐趣，很难分清领导和统治的区别。领导是以思想取得民众拥护，统治是以暴力迫使民众就范。从而演绎出另一命题：国家应该保护个人的自由，个人当然拥有争取自由的权利。这就是进入现代文明的出发点。音乐家有表达的自由，他不必惟上司的意见左右，或马首是瞻。官员不再有权力指手画脚干涉他不应染指的艺术创作。何时消除集体抹煞个人的现象，或个体都具有集体的神性，有特色的社会主义艺术就有希望了。

冯：其实音乐所能起到的社会功能是有很多前提条件的，强行赋予音乐以它所难以承载的作用最终徒劳无益。我看一些地方利用行政干预的方式造成全民大唱“红歌”的热闹现象值得思考。

李：的确值得思考，但不值得一顾。因为那种热闹比起我们这代人和我们的前辈所经历的狂热简直不值得一提。他们只是热闹一时，我们却狂热了一世与半生啊！而且带着绝对的虔诚。然而，留下了什么？只有对自己当年幼稚的悔恨和遗憾，被愚弄和协助愚弄的忏悔与荒诞后的自嘲。音乐真的能像教堂的唱诗班让人进入祷告的灵境吗？如果你相信能，那么说教与颂词加上音韵也能使人同政治的絮语感同身受吗？

---

① 蔡仲德《艰难的涅槃——论“五四”与中国文化的转型》，未获出版，2003年打印本，第207页。

冯：欧·亨利的小说《警察与赞美诗》中的小偷被教堂里传出的基督教音乐感化得准备重新做人的时候，其实感化他的更多的是基督教的教义。您所谓文革时期音乐文化上的狂热劲儿，其实那已经是非音乐的东西了，是音乐的异化。它甚至不如一首教堂里的赞美诗，因为赞美诗还能够使人向善。作为政治斗争、整人工具的“革命歌曲”则是彻底反文化的。当然，这与笼统所说的“红歌”还不是一回事。

李：一个世纪的历史实践证明那点毛毛雨，早被雨打风吹去。那个过去的时代，我们所能唱的只有“红歌”，哪能容忍“绿歌”和“蓝歌”。那是法定的整齐划一的歌，只此一家，绝无分店啊。整齐划一，都是高昂再高昂的调子，排山倒海，震耳欲聋。回想起那歌词仅一句的歌：“无产阶级文化大革命就是好！就是好！！”曲调像争吵，旋律像号叫，“就是好，就是好！”翻来覆去，不厌其烦。但还得迈着豪迈的步伐，向着一穷二白的绝境进军，好不热闹。如今看来，有人每天愿意唱红歌，那是人家的爱好，好听时给他鼓掌；但借用行政手段组织唱什么歌，那难免令人生疑……

冯：其实，很多人心里明白，音乐的功能不是猫尾巴的功能。但是在当代中国，很多文化行为依然可以靠行政手段推行并且畅行无阻，这也是一大特色。

李：话说回来，如果仅仅是一个地方的爱好，就不值一顾，因为，曾经沧海难为水，它比起曾经的陈年往事，只能小巫见大巫了。

郝胥黎曾言：整齐划一是丑恶事物的一个丑恶名词——我们必须努力来保存文化的多彩多姿，并且从而助长它。所谓‘红歌’，是我们这代人学习艺术的一个教训。我曾问在外地一个大学作教员我的学生：听说你们那里在组织唱红歌，你有什么感觉？她说：“很好啊”？再问：“为什么？”“我被派去教红歌挣了不少钱，可以给孩子交学费了。”——如此调侃！

沙叶新说：在我们的文学艺术中，有几个品种是世界各国少有的，那就是“宣传画”、“样板戏”和“革命歌曲”，它们至今并未完全在中国绝迹，尚有变种存在。这些政治标准第一的作品，其实只是涂上油彩的口号，谱上旋律的标语，穿上戏装的宣传品。把文学艺术纳入宣传网络中，使得笼罩在这个网络中的人，读的报纸是宣传，看的电视是宣传，听的广播也是宣传；在这网络中的宣传媒体，唱的、画的、表演的也都是宣传。人们耳目所及，无一不是宣传。我们在如此铺天盖地的宣传中，眩晕了大半生啊。

冯：所以一些地方全民大唱红歌甚至举办会演、比赛的现象，总是让我不合时宜地想起青主和蔡先生批判的“音乐是礼的附庸”问题。鲁迅先生在《文艺与革命》一文中曾说过：“一切文艺，是宣传……用于革命，作为工具的一种，自然也是可以的。”但他同时也指出：“但我以为一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”我们经常看到有人引用鲁迅这话的前半部分，但却有意无意地忽略了后半部分，其实其中的深意恰恰是在后半部分。借用鲁迅和青主的话，我们也可以

这样说，音乐可以用于宣传，但音乐毕竟还应是音乐，而不能变成礼的附庸和道的工具。当然，一些经历过艰难岁月的人仍喜欢唱当年的革命歌曲，则在一定程度上反映了某种怀旧的社会心理和审美经验的影响，也无可厚非。

李：唱什么歌，本来是个人自由，不管是红歌，还是白歌，是葬歌，还是喜歌。可是一旦变成某个地方政府的官办行为，人们不得不关注它背后隐藏着什么东西？尤其在一个特定的环境下。时代产生了不少娱乐明星、小品明星、商业明星、文化明星、政治明星。各有各的千秋：娱乐明星娱乐大众，小品明星搞笑，文化明星求得“挂牌大师”，政治明星善搞政绩工程。

冯：说到“红歌”，我想起一位重庆的作家、文化干部曾告诉我，我们在电视上看到的他们那里的“红歌”演唱会有不少都是放录音集体对口型做出来的，一些单位也借机买演出服做点儿福利消费。把媒体上曾经痛批的“假唱”搬到“红歌”演唱中，它所带给人们的思考就不再是“假唱”的经济学和艺德操守之类的问题。这是对可能存在的异化音乐与异化人的行为的嘲讽吗？

李：人类决不会愿意看到或让自己的异化继续下去。实际上，我们要进一步追问：这个异化的“异”是相对于什么而言的呢？相对于一种理想的人（或称真正的人，高大的人，自由的人，等等）背离理想而去，就叫做异化。然而，又正因为有对理想的种种不同追求，因而在对异化的理解和克服上也有种种的不同，各种剖析和反对异化的理论纷纷出现。

参与这一行列来的，有思想家、哲学家、政治家、教育家……在哲学这个领域，又有各种主义的发生，人本主义亦应运而生。把人本主义局限于科学主义的相对面来理解，是一种狭义的理解。实际上，它也相对于自然主义、物质主义、神权以及社会本位主义，相对于异化人的思潮。不仅逻辑证明了这一点，更重要的是历史证明了这一过程。

冯：蔡先生也是您所说的这一行列中的一员。蔡先生秉承五四精神，认为充分尊重个体的价值、个体的解放才真正是人的解放。只有人的解放才会有音乐的解放。

李：“每个人的自由发展是一切人自由发展的条件。”马克思将作为社会人个人的全面自由发展视为条件，同时，在类发展中也作为目的看待。这就是人的解放是必须落实到每个个体身上才会是人的真正解放。五四承载着这种精神，并与自由主义共生开始了在中国的苦旅。她催生了五四以来新文艺的勃发生机，奠定了20世纪上半叶文化艺术繁荣气象的根基。无疑，它也为当下提供了可以触摸到的借鉴。经济的高速发展，假如不能相应地出现文艺环境的改善，又有什么可以遏制人的异化，精神的沙漠化？

冯：您与蔡先生这么多年相知故交，一起共事，您的学术研究有没有受到蔡先生的影响？

李：这不大容易说清。因为思想交流，相互影响是潜移默化的过程，由于彼此坦荡真诚，实事求是，做真人拒做假人成为共同的做人底线，无论观点的同与异，最后都能在和而不同的状况下统一起来。这种私下的切磋，不仅仅是我和蔡仲德之间的事，也是美学教研室这个高格调的群体的传统作风。在这个群体里，学术共享，思想坦荡，各尽所学，互补互励，有相互尊重之美德，无文人相轻之陋习。钱钟书说过："大抵学问是荒江野老屋中，二三素心人商量培养之事，朝市之显学必成俗学。"我赞赏此说，当然，我们没有钱先生的逍遥与超脱，不容易像钱先生那样能够下意识地回避骆宾王讨武檄文一类的激扬，又同样下意识地略过王勃《滕王阁序》那样的华章。学术领域，要争论要商榷要辩驳的问题太多太多。蔡先生只要发现，定要辩个水落石出；而才疏学浅的我几乎与世无争，大概受乡贤孔老夫子的影响——述而不作，更不愿与人辩论(起码在音乐领域如此)。也曾经有意向蔡兄学习，可是终究学不来。

冯：我们之所以选择您作为访谈对象，就是因为您的学识与胆识与蔡先生是非常一致的，令人敬佩。最后，您能用最简要的文字为我们概括一下蔡先生及其思想在中国知识界的影响和意义吗?

李：蔡仲德是位具有文化人的忧患意识和历史大识见的史学家；是一个能够纵观全局贯通中西的思想家；是位治学严谨孜孜不倦探求中国音乐之道的音乐美学家、音乐教育家。在这三个领域，他都是个创造型的学者，而他所有成绩的取得又都仰仗于他的人本主义思想以及他傲岸不屈的人格。蔡先生的思想和态度代表了有良知的知识分子对国家、社会进步发展的自觉承担，尤其是对独立意志自由思想的渴求。蔡先生无论是教书，还是在文化研究领域，都是一个高瞻远瞩的思想斗士。鹤立于当代新儒和旧儒之上。从思想尊严到独立人格，他都属于现代！雨果在哀悼巴尔扎克的时候说过："从今以后，众目仰望的不是统治者，而是思想家。"出现在缺乏思想的年代，立足大地又能昂望星空的思想家，是鼓舞人们前进的动力。我想，越来越多的人会理解他，赞同他，他的文化主张，艺术主张，会影响一代中国有志改革开放的文化人，尤其青年学者们，未来伴着中国文化的世界化，他们会摆脱一切沉滞猥劣的羁绊高唱凯歌而前行。

冯：谢谢李老师对蔡先生的深刻解读！愿蔡先生的精神能够薪火相传，激励后学，成就蔡先生未竟的人本主义理想。就让我们以您为蔡先生撰写的一副挽联结束本篇有关蔡先生的访谈，以表达我们对蔡先生深深的怀念——

文章惊海内先生归来学界尚有山林待启

松鹤鸣九皋仲德去矣风庐犹存空谷足音

结　语

冯长春(以下简称冯)：王宁一先生在他主编的《二十世纪中国音乐美学》文献卷的前言中写道："真令人喜出望外，这本书能与读者见面，恰如梦想成真一般。"在我们这本对话当代音乐美学名家的访谈著作即将定稿之际，王宁一先生的那种喜悦我现在也能体会到。没有想到，在一年的时间里，我们完成了这样一件集众人智慧的工作。在结束了多次"鼎谈"方式的专访和一次次的案头工作之后，真的是有不少话想说。

罗小平(以下简称罗)：在近一年的时间里，我们的确是在高效率地工作啊，其间我们甚至都暂时搁置了手边原有的课题。

冯：说实话，2009年秋季，在音乐美学学会北京笔会后，您邀请我一起做这个课题的时候，常识告诉我，这是个非常有价值的课题，但作为访谈录，一则我担心它会流于记者式的访问，二则觉得这样的课题很难体现我们自身的学术创造。令人高兴的是，经过切实的努力，摆在我们面前的这部书稿不但避免了我所说的第一个顾虑，而且也使我在这个过程中感悟和学习到了很多东西，再次体会到了"学而不思则罔，思而不学则殆"的道理。

罗：正如你所讲，在重读名家名著的过程中，发现他们不少思想精粹和重要的观点，我们原来领悟不到，或者重视不够，甚至有误读的情况。在这近一年的学习中，我们充分体会到与名家们在思想上交流的乐趣，以及编著者相互激发灵感、默契合作的喜悦。

冯：合作者之间的充分讨论和沟通，为本书的写作奠定了共同创造的基础，在与名家神交与当面求教的过程中，我们逐渐清晰地认识了他们的共同特点与个性。

罗：是呀。各位名家大都出生在30年代，由此可以发现他们的一些共同特征：他们都具有强烈的忧患意识与爱国主义情怀，始终坚守马克思主义辩证唯物论的哲学基础。他们具有多学科交融的视域，历史、逻辑、工艺学三维互动的研究

角度，开放兼容与分析批判结合的心态，教学与科研相互促进的研究模式，深入浅出、言近旨远的文风，等等。更值得称道的是他们体现出真正知识份子的批判精神、超越精神、终极关怀、独立人格，并为推动文化现代化做出了应有的努力。

冯：无一例外，本书中的各位名家都是在拨乱反正中崛起的一代，而他们的美学研究则为音乐美学的拨乱反正发挥了重要的内部作用。

罗：作为音乐美学的名家，他们还具有与一般美学研究者所不具备的特点。音乐专业的特殊性使他们必须在普通美学家望而生畏、难以涉足的音乐实践领域中，熟练掌握一度创作或二度创作的技能，他们本身就有音乐创造实践的感性积淀、积累和丰富的经验，甚至于现在仍坚持着这种音乐创造的实践。因此，他们的理论具有形而上与形而下的贯通，具有经验与超验的融合，具有理性和感性的互动，对实践的指导作用更切实。

冯：他们每个人又都具有自己的学术个性，个性特征则真正勾画了各位名家独特的学术风貌。比如赵先生博学而不失睿智的杂家风格，我认为其学术思想的核心是他本人所说的“马克思主义的隐义学派”。于先生的学术研究则体现出历史研究与美学研究高度统一的特点，恩格斯曾说这种方法是最高的批评标准。此外，于先生在对西方现代音乐哲学、美学思想的译介与研究以及音乐学方法论方面独领风骚。茅先生的突出特点则是美学分析与音乐分析的有机融会，这是研究音乐艺术的特殊性及其美学规律的必经之路。张先生在立足音乐美学基础理论研究的同时，在音乐表演美学与音乐心理学两个领域的研究具有重要的奠基性和开拓性。王先生的最大特点是将唯物辩证法化为音乐辩证法并贯穿于音乐美学研究与音乐批评实践当中，他的美学研究总是坚定地在纷繁的音乐事象中寻找和发现其普遍的本质规律。蔡先生的研究则远远超出了音乐美学的领域，90 年代后，他依托音乐美学与士人格和“五四”等几个领域的研究，走向人本主义诉求的终极关怀。在生命的晚期，蔡先生最终完成了他的现代“士”形象的塑造。蔡先生从知行两个方面不懈追求着人本主义的理想，他的震撼力不在于提出了什么理论，而在于敢于表达很多知识分子至今难以表达甚至不愿表达的理想。

罗：同意你对他们各自学术特点的概括。如果全面地从他们的学术人生来看，我觉得可以进一步总结出各位名家的与众不同之处：

于润洋教授作为音乐学的领军人物，为音乐美学、西方音乐史学等学科的构建和发展做出了重要的贡献。他对西方现代音乐哲学翻译、评述与分析的大量成果，促进、推动了国内音乐美学的大发展，他提倡与完善的音乐学分析方法，成为中国音乐美学、音乐史学研究的重要途径。他主持中央音乐学院工作近 10 年，所形成的管理模式、学术风范、人才梯队，在全国产生重要影响，他培养的音乐美学、史学博士，成为该领域的重要学术骨干。

赵宋光教授作为中国音乐学界百科全书式的人物，是横跨社会科学与自然科

学两大领域的奇才。其研究范围包括音乐学、哲学、美学、教育学、数学、物理、化学、天文、水利等,写出的相关著述,都有自己的独到体会。在音乐学领域则具体到音乐美学、民族音乐学、史学、教育学、律学、和声学、旋律学、基本乐理、视唱练耳等各学科,其研究成果均有与众不同的创见。

茅原教授在音乐美学、哲学、中西音乐史学、作曲技术理论研究上的丰硕成果,在多学科交融的基础上对音乐规律的探究,其形而上与形而下贯通自如的功力以及对新学科、新领域不断探索的精神,在学界均传为佳话。

张前教授作为音乐美学、音乐心理学、音乐表演美学和中日音乐文化交流史等诸多学科的开拓者,其纲领性的著作为后续研究提供了参照、发展的模式,显示出引领学术潮流的大家风范。他的成果体现了美学与心理学的交融,历史与逻辑的统一。其慈父严师的教育方式为学界培育出一批学术精英。

王宁一教授在音乐美学与音乐批评领域的突出贡献,彰显哲学智慧剖析音乐现象的威力,其文论具有强烈的问题意识和认真的求实精神,具有严谨的思辨色彩和诗化哲学的韵味。音乐批评中的美学高度,音乐美学中的批判意识,使理论与实践的互动形成良性的循环。

蔡仲德教授作为构建中国古代音乐美学史学科的奠基者,在此领域的成就已载入史册。他对中国古代士人格的研究,对西方民主精神的呼唤,体现出当代公共知识份子对民族、对人类的终极关怀。他的"铁肩担道义"的精神,直言陈利弊的胸襟,已成为年轻学者的楷模。

当然,作为中国的知识份子,在他们探求的身影中,我们也会看到中国文化传统的限制、无产阶级专政下政治因素的影响以及走出机械唯物论、庸俗社会学困境的寻觅和公共知识份子意识的觉醒。

冯: 本书不仅展现了一段历史,而且展现了中国音乐学人的一种优良传统,一种孜孜以求的理想和一代知识分子的人格魅力。

罗: 你讲得太对了,他们给后学的启示在此难以穷尽,我们可以概括为一个核心、两块基石、三个超越、四种积极因素。

冯: 所谓"一个核心",就是马克思主义的哲学基础,这个基础不是被歪曲的实用主义的基础,而是它的精髓:唯物辩证法、人类学本体论和工艺学。

罗: 正如赵宋光先生所讲,马克思主义的显义是阶级斗争和无产阶级专政学说,隐义则是人类学本体论、关于人类历史的质料主义和工艺学的视角和方法,这更值得我们重视。

冯: 是的。在特定年代被不断强化、作为武器的阶级斗争理论和马克思主义中那些被遮蔽的精华所在,都应得到学人的重新检视与评估。

罗: 所谓"两块基石",是指先生们研究与实践中所内涵的真与善,这使他们的学风与当下某种不良做派泾渭分明。他们对国家、民族、人类命运的关注,使他们

的研究一直有着善的目标。他们对真理的探究精神、对学术的真诚态度,与不择手段、弄虚作假、争名夺利的卑劣作风形成鲜明对照。

冯:这两块基石应该成为学界普遍追求与遵循的学术理想,唯如此,才真正能够实现人文不二、德艺双馨。

罗:“三个超越”体现于研究视域的超越、音乐学者角色的超越、所处时代的超越。他们的研究视域超越了音乐学,不同程度地进入艺术学、美学、哲学、心理学和社会科学甚至是自然科学的领域。他们超越了音乐学者的专业角色,以公共知识份子的使命感和责任感,思考中华民族的振兴与发展,实践以美育培育青少年的工程,批判一切影响民族与社会进步、和谐、发展的消极因素。他们努力超越所处时代的局限,无论在理论研究和实践中,还是在对社会发展的思索与批判上都有一定的前瞻性、预见性。

冯:这三个超越在各位名家身上有着不同侧重的反映,但他们的确都具有这样的特点。尤其值得赞誉的是,他们都具有公共知识分子的良心和使命感。在当代知识分子群体不断遭到世人诟病的今天,他们身上所体现出的追求真理、自由思想乃至言人所不敢言的品质,都值得我们敬重和学习。众所周知、司空见惯,不少知识分子一面无奈地抨击着各种扭曲学术的丑陋现象,一面却成为某些丑陋现象的制造者而攫取冠冕堂皇的利益。知识分子是历史进步和社会公义的脊梁,这个时代多么迫切地呼唤和期待公共知识分子精神的高扬。

罗:是的,最具觉醒意识的知识分子都应从自我做起,这是最起码的一点。所谓“四种积极因素”包括:一是李泽厚先生讲的“空而有”的人生观念。这种“空”是指“了悟人生、参透宇宙、生死无驻于心”、“念天地之长久,感一己之渺小”的“空”。这种“有”是指超越历史的暂时和有限,珍惜此世和此在,在“历史情感中唤醒和建立自己”,去创造历史的有所作为。“空而有”是把“人生无常感空幻感”与“人生现实感承担感”结合在一起。① 从先生们对人生的感悟、对自然和历史的敬畏中,我们感受到那种“空”的觉悟,又从先生们从不放弃现世的奋斗,一息尚在、探索不止的精神中我们又体会到他们“有”的境界。

冯:这种“空而有”包含了“舍而得”的深意。对于一位学人而言,这种“空而有”的人生观念或许只有从甘于寂寞、浸于研究的境界中方可获得。

罗:二是开放、兼容、批判相结合的心理结构。我们从每位先生学术成长和理论建构与发展的过程中,都可以发现先生们对古今中外一切有利于学科建设的思想、学说、理论都采取开放兼容的态度,都可以了解他们通过比较、鉴别取其精华、超越局限,使之为其所用的选择结果。

冯:书中的每一位名家都没有刻意树立什么学派和体系,他们都有着有容乃

---

① 参见刘悦迪主编《美学国际》,中国社会科学出版社2010年版,第77—80页。

大的文化、学术胸怀，但同时又具有强烈的超越前人、超越权威的学术创新意识。记得于润洋先生说过，中国的音乐学家为什么不可以提出自己的理论？对西方长期以来的美学理论的反拨，也是中国音乐美学家发出的一种声音。赵宋光先生对马克思主义隐义的开掘，对“立美”概念的创造；王宁一先生对过去音乐美学研究中长期存在的庸俗社会学的批判以及对青主观点的再探究，都可以视为是一种对现存观点批判发展的结果。蔡仲德先生的学术研究着力于中国古代音乐美学思想的深度阐释，最终却走向了批判和超越的立场而不是像有的学者那样陷入到自己的研究对象中不能自拔，也是一种对自己、对固有认识的超越。茅原先生和张前先生在美学研究中所体现出的多学科的交叉与交融以及比较突出的实践美学特点，都值得认真学习。

罗：三是复合的思维能力。音乐学研究是面对生动的音乐现象的抽象思考，这不仅需要透过现象把握本质规律的逻辑思维能力，还需要对音乐美感悟、体验的形象思维能力。与此同时，一种洞察音乐美奥秘的直觉能力也是必需的，缺少这种能力的研究者，就会缺乏创造性和开拓性，缺乏理论的感染力、震撼力和闪光点

冯：这种复合思维能力也是由音乐美学的研究对象和学科性质所决定的。从对音乐美的直觉体验到音乐美的规律探求再到音乐本质与实践总体规律的超拔观照，使得音乐美学研究始终处于一种高强度、高水平的思维练兵状态，这种复合思维具有王宁一先生借用李泽厚先生观点所说的“基于经验而超于经验”的特点。

罗：四是知行互动的音乐实践。名家们理论与实践相结合、相互动的结果产生了丰富的实践成果。这包括：音乐学分析方法在学界的广泛运用；音乐批评对社会实践的引导和干预；形而上的美学思考与形而下心理学操作的互动；美学分析与音乐分析的结合；以美为中介对中小学教育体系的思考和教材的编写；从专业角度和全面发展的人才尺度对学生的塑造；以音乐表演美学的理论指导学生的表演再创造等。上述非凡的“空而有”观念、开放兼容结构、复合思维能力和知行互动的实践构成了名家们不可抗拒的影响力，他们的存在构成 20 世纪后 30 年直至今天的亮丽的学术风景。

冯：这里所说的知行互动的音乐实践，我理解为一种强烈的学术干预意识或实践意识，这与一些不与音乐实践、社会文化发生关系甚至认为可以不发生关系的纯粹美学理论的操练行为形成了鲜明的区别。

罗：在发扬前辈们的优秀学术传统，在彰显名家们可贵精神的同时，我们还要关注他们提到的妨碍音乐美学发展的失语症。正如张前教授在访谈录中谈到的：音乐美学“对其它学科以及整个音乐实践的影响和作用还比较小，在有些领域，如音乐创作，甚至还处于失语或半失语状态。”这种失语反映了音乐美学界相当一部份研究者在观念上自觉或不自觉地使自己囿于形而上的理论层面，忽视对音乐实践的关注和引导，即便有所关注，其力度和效果都不太理想。

冯：您谈到的这种状况，让我想起在第七届音乐美学研讨会上，赵宋光先生以《亟待会诊的三种失语症》为题，指出当前的音乐美学理论面对中国丰厚的民间音乐文化资源，不能做出准确而明晰的理论解说导致的失语；面对现代主义先锋派音乐潮流对中西古典音乐的冲击而导致的失语；对青少年娱乐空间中低俗的文化现象不能有效引导的失语。①

这种失语现象还表现在音乐美学与普通美学之间的对话方面。音乐美学的研究成果在普通美学界的影响也不大，彼此对各自的研究成果都关注不够，二者缺乏充分的对话交流。因此，音乐美学在普通美学的平台中亦是处于一种半失语状态。

罗：从2010年在北京召开的第18届世界美学大会来看，参会论文共有600多篇。中外学者有关音乐的论文仅19篇，有几篇还是研究中文、哲学的学者所写，音乐学界参会的论文只有8篇。我们的声音太微弱了，无法形成与大美学界平等对话的局面。音乐的特殊性令圈外人无法掌握我们的游戏规则，让我们有时也会满足于自给自足。但是音乐美学作为艺术美学的分支，是美学研究的一部份，研究的共性与特殊性是辩证的统一体，缺乏共性根基的花木难以根深叶茂、繁花似锦。缺乏对音乐美学了解的普通美学界，其发展也是有限的。

冯：是这样。第三种失语症是国内音乐美学界缺乏与世界的交流和对话。正如著名美学家海因斯·佩茨沃德在安卡拉第17届世界美学大会上特别提出的那样，当代美学已然呈现出一种全球性的"文化间性"(intercultural)的转向。② 这种转向是建立在全球一体化语境和不断对话的背景下的，它使我联想到了我们的这个课题以及中国当代音乐美学的发展。如何在对话时代使中国音乐美学一方面保持自己的文化身份，一方面又能够将外来美学资源"本土化"，同时在这两个基础上使中国音乐美学融入全球性的视野，这或许是值得很多音乐美学从业者思考的问题。

罗：当下中国的大美学界已开始融入"全球对话主义"的氛围，从刘悦笛先生主编的《美学国际——当代国际美学家访谈录》一书中，我们可以看到中国的美学家与世界著名的美学家在诸多层面的交流。社会学家罗兰·罗伯逊认为健康的全球化应是"特殊主义的普遍化和普遍主义的特殊化"。换言之，就是刘悦迪先生提倡的"地域的"走向"世界的"，"世界的"走向"民族的"双向互动。③ 音乐美学界对"世界的"有些介绍和了解，但不太多，而"世界的"对我们中国的音乐美学则基本不

---

① 参见李小戈《第七届全国音乐美学学术研讨会综述》，《南京艺术学院学报音乐与表演》2006年第1期，第21页；韩锺恩《第七届全国音乐美学学术研讨会记略》，《人民音乐》2006年第3期，第66页。

② 参见刘悦迪主编《美学国际》"序一"，中国社会科学出版社2010年版，第1页。

③ 参见刘悦迪主编《美学国际》"序二"，中国社会科学出版社2010年版，第7—8页。

了解。张前先生把《声无哀乐论》翻译成日语，迈出了让世界了解中国的一步，中央音乐学院音乐学系也正在把于润洋先生的研究和其他一些老师的成果翻译成英文，让国外的同行了解我们的状况，这些都是良好的开端。但这些工作还不足以形成彼此平等交流和对话的局面。

冯：一些提出“文化间性”美学转向的西方学者认为，过去的情况是理论家们习惯从东往西看，从南往北看，而未来的转向则是要了解东方过去和现在是怎样看西方的，南方过去和现在是怎样看北方的。因此，作为一种对话和呼应，中国学界应该加强让世界认识我们的意识，但这种认识还不仅仅是看与被看的关系，也不仅仅是让对方知道我们怎么看他们，而是在求同存异的基础上，让异质的多彩丰富大同的格局，在多元文化的平台上催生更灿烂的异葩。

罗：赞同你对文化间性及其走向的观点。简而言之，上述三种失语症——涉及理论研究与音乐实践、音乐美学界与普通美学界、中国音乐美学界与世界音乐美学界三对关系。这都与相互的接触、了解、交流、对话相关。而接触、了解是前提，没有这个前提就无法交流和对话，话就不知从何谈起，就会自言自语，没有谈话的焦点与兴奋点。

冯：“全球对话主义”和“文化间性”所带来的美学的多元化与音乐的多样性促使我们思考音乐美学的多样性问题。以往本质主义的音乐美学观已经遭到质疑和挑战。因此，以此一种音乐历史和音乐文化中的美学原理观照彼一种音乐历史和音乐文化中的音乐现象时，同样会出现失语症现象。

罗：解决失语症的第一步是我们应当了解对方在做什么、想什么、对方需要我们做什么。有关音乐美学如何与音乐实践互动的问题，几位名家的知行合一为后学做出了榜样。我们在这里仅就普通美学界和世界美学界的动向，谈点自己的想法。从刘悦笛先生主编的《美学国际》展现的世界著名美学家关注的论域和发展趋势以及 18 届国际美学大会 600 多篇论文呈现的丰富论题和总体的美学走向中，我们感受到中外美学的研究具有充满辩证关系的巨大张力结构：

首先是在美学研究的多样性基础上，体系的构建与专题的深入思考并存。

第 18 届国际美学会的主题就是美学的多样性(Diversities in Aesthtics)，这集中反映在研究论题的丰富和论域的广泛。其中包括美学元理论的探索和学科建设的思考、中国美学及艺术的研究、西方美学的研究、东方美学的研究以及地域性美学传统和现状的分析、各门类艺术美学的研究、比较美学的研究、美学与其它学科的交叉与结合、审美教育的探究等。在每一个论域中又包含十分丰富的论题。在多样性的基础上，其研究成果既有美学体系建构的宏大构想，也有专门论题的具体探究，两者的并存、互动，使多样性保持有序的动态。

冯：其次，多学科交叉基础上的综合亦是一种动向。自从吉朋斯(Michael Gibbons)于 1994 年提出纯粹科学知识和跨学科应用两种知识生产模式后，已经获

得不少研究者的认同，并对美学界产生了一定的影响。以模式二为生产方式的广义美学的发展，标志着学科的研究走出纯理论思辨的象牙塔，超越特定时期、单一理解的限制，进入更广阔的时空。它的研究范围开放到广大的生活世界并具有跨学科的性质。①

罗：的确是这样，当下国内外的美学研究就呈现出美学与人类学、与脑神经科学、与生态学等学科的融合，还有图像美学、人才美学等新兴学科的萌动。

再者就是在丰富的地域性研究基础上形成的文化间性。

这次美学大会中国古代美学与当代美学的研究成果丰硕，日本、韩国、印度、伊朗、土耳其、希腊、巴西等国家本土化研究引人瞩目。不同文化的平等对话，求同存异的文化间性，可以既反对西方话语霸权，又防止文化孤立主义。

冯：此外，国内外文艺美学研究的深化，也将极大地促进美学元理论的建构和发展。中外学者还特别关注生态美学、环境美学、生活美学、城市美学、身体美学、美育等论题，李泽厚先生重提"以美育代宗教"的论点在国内外也有一定的影响。艺术与美学的关系、美学与哲学的关系、审美泛化与传统美学研究的平衡等也是学者们感兴趣的话题。

罗：世界美学发展的态势将为国内音乐美学的进一步发展开拓空间，前辈名家的奋斗，为中青年音乐美学工作者的后续研究开辟了道路，音乐美学存在的失语症现状则为后学的探索提供了机遇和挑战。

空间广阔、道路曲折、机遇难逢。后学所欠缺的正是前辈学者所共有的人文精神、人本主义思想与公共知识份子的良心，对祖国、民族、人类、宇宙命运的关怀。在此人欲横流、权钱至上的年代，有谁可以像他们一样甘于寂寞、默默耕耘，不求回报？又有谁可以如他们这般，敢于批判权贵、保持独立人格，出污泥而不染呢？这正是我们在访谈录即将完成的时刻，对自己的诘问，对现实的反思，对未来的期盼！我们期盼终于有一天中国的音乐美学在音乐实践领域有充足的话语权，在普通美学界有充分的对话权，在世界音乐学界有举足轻重的发言权；期盼中国音乐美学能以自己突出的理论建树为国内外的美学构建与发展做出应有的贡献，并真正成为中国美学与世界美学的一部份！

冯：您的这番话让我非常感动，相信许多读者也会有同样的感受。这种感动来自我们对自己所钟爱的音乐美学事业的热爱，也来自本书名家们以音乐美学为精神家园的学术精神的感染。而您所总结的中国音乐美学"话语权、"对话权"、"发言权"的"三权"愿景，或许代表了几代学人对音乐美学发展未来畅想的期待与希冀。

罗：你的这番话也令我心有戚戚焉。

---

① 参见彭锋《回归——当代美学的11个问题》，北京大学出版社2009年版，第296页。

冯：最后想说的是，细心的读者朋友一定会有着跟我们一样的超越阅读的学理体认：本书以这样的方式展现各位音乐美学名家的学术风采，其意义远超于音乐美学研究一隅。穿透文字的背后，大家一定会感悟到各位名家是如何在风雨如晦的岁月里坚持自己的信念，在不允许独立思考的年代里如何追求真理，在物质条件极为贫乏的生活中如何固守自己的精神家园，在学术的春天到来时如何发挥自己的聪明才智，在功利主义大行其道的当代社会如何独善其身，在音乐学研究中如何建构自己的知识结构与拓展自己的研究领域，在学者辈出的盛世浮华中如何成就独特的自我……这些影响难道不比纯粹的音乐美学研究具有更为广阔的人生意义吗？

2010 年 12 月

附录一：
记忆：我和于润洋老师

韩锺恩

应罗小平、冯长春合作项目《中国当代音乐美学名家访谈》约请，我作为该访谈对象于润洋教授的学生，对其治学、教学、为人等人生各方面进行回顾，并荣幸地从罗、冯约请信中得知，于老师也推荐我作为他的学生的代表来完成这一任务。通过和冯的沟通，了解到所谓学生回顾就是为访谈写作提供补充材料。

遂遵命以记忆方式叙事以下，权作写作素材。

我第一次听到于老师的名字是在 1982 年，其时我在上海市卢湾区少年宫工作，那年准备报考中央音乐学院音乐学系，但由于当时报考条件的限制，尤其对一些涉及政策的规定心里没有底，于是，就通过我昔日农场的同事、中央音乐学院作曲系 1977 级学生鲍晋书打听，她又通过她的同届音乐学系同学刘经树打听，一个圈子兜下来之后，鲍传来了刘的信息，说刘通过他的老师于润洋先生说了一点情况，于老师也就此谈了自己的一些意见，这就是我第一次听到于老师名字的情况。那个时候，我虽然不可能有机会去拜见于老师，但从刘鲍转达的信息中，我明显能够感到于老师是一个十分热心且爱才的老师，心里充满了崇敬。如今回忆起来，那时的于老师才 50 岁，比我现在的年龄还要小一些，而他对青年学子所给予的关爱之情，让我一直很感动。最终由于当时报考条件的限制，我就这样和中央音乐学院擦肩而过，同年考入上海音乐学院音乐学系就读本科。

从此，我对于老师就格外关注，读他的文章，开始逐步了解他所从事的音乐美学和西方音乐史研究，同时，也从鲜有的报刊图片中看到他的样子。就在 1984 年读书期间，一个很偶然的机会我和于老师见面了。有一天晚上，正对着我宿舍对面的招待所的一个窗户里，隐隐约约看到一个长者端坐在那里看书写字，我突然感到这位长者很像我曾经在图片里看到过的于老师，于是，就壮着胆子冒昧去对面招待所询问，我见到他的时候是这样问他的：您是中央音乐学院的于润洋老师吧？他亲切地回答我是，我说我们上海音乐学院音乐学系的同学想一起拜见您，并请教一

些问题，于老师一口答应，并定下见面时间。又一个晚上，我和系里所有在读的本科同学总共10人一起去拜见于老师，于老师在招待所门厅热情地接待我们，问长问短，我们也毫无拘束地问这问那，就像一个学校的师生一样，尤其令我难忘的是，当我做自我介绍说出自己名字的时候，他居然还记得两年前的事情。

接下来是一个重要的时刻，1985年12月，第三届全国音乐美学会议在福建漳州举行，我跟随我的专业老师叶纯之先生以及钱仁康、焦杰先生一起前往旁听会议。见到于老师当然就比较熟了，但亲耳聆听于老师等一批长辈谈学术问题，则是第一次，不仅是兴奋，而且很激动。那次于老师主要讲符号学与音乐美学的关系，对我这个赴会观摩的本科四年级学生来说，简直是极大地激发了我的学术热情和理论兴趣。最有意思的是，一天在一个会余的空闲时间，叶纯之先生指着我对于老师说，这个学生以后就交给你了。不料，这一算不上十分正式的托付，竟然等了15个年头。现在回想起来，这也许就是一种缘分，包括这等了15年之后的兑现。

1987年夏天，我从上海音乐学院毕业去北京中国艺术研究院音乐研究所工作，和于老师见面的机会多了起来，一次比较正式的见面是在1988年。我以《中国音乐年鉴》记者的身份采访于老师，那天在南线阁于老师寓所的一个书房，和他面对面谈论音乐理论问题。于老师时任中央音乐学院副院长，谈论音乐理论问题显然有了比较宏观的立场，后来他那句经常被人引用的话：历史与逻辑的统一，就是出自那篇采访录的题目：《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》。从采访的上下文看，他是在回答我的问题"您觉得我们的立足点在哪里"的时候表述这个观点的：坚实的理论修养和渊博的历史知识是使我们立于不败之地的两块基石，在这个基础上，我们才会对现实有一个真正清醒的认识和评价。

今天再来看他的这个观点，果然是贯串始终的一个理论立场。除了经常会在一些场合听他不断强调之外，有这样三件事可以进一步见证：

第一件事是我2000—2003年随他攻读博士学位的时候从他给我上课那里亲历的，概括起来就是要求我随时随地通过基本立足点来把握进展的方向。而这个基本立足点就是历史与逻辑的统一。

第二件事是他的一系列相关文论，从各个方面对此有所强调，其中比较具代表性的两文就是《关于我国音乐学学科建设的几点想法》(《人民音乐》2002.11)和《关于音乐学研究的若干问题思考》(《人民音乐》2009.1)，前文提出需要关注的三个问题：扩大学科的学术视野，加强理论与历史的相互融合和渗透，重视对音乐本体的研究；后文提出的六对关系则可以看作是直接由历史与逻辑的统一这对总关系而来：历史与理论，音乐学学科与其他人文学科，理论立足点与历史—当代的理论资源，社会—历史阐释与音乐本体分析，音乐文本自身与对它的体验和理解，思想与表述。

第三件事是他经常引用或者展开的恩格斯在《反杜林论》中说的一句话：一个

民族要想站在科学发展的最高峰，就一刻也不能没有理论思维。而这样的理论思维显然也是基于历史与逻辑的统一之上。

1991年，第四届全国音乐美学学术讨论会在北京举行，在此之前，我作为主办单位之一中国艺术研究院音乐研究所的成员参与会议的筹备事宜，逐渐和于老师的接触多了起来。这次学术讨论会之后的中国音乐美学学会会员大会，对学会组织机构进行了改选，于老师当选为新一任会长，我也当选为学会理事兼干事。于老师担任会长之后，有了一系列新的考虑，他的想法主要是如何通过学会的作用进一步推进学科建设的问题，并就此责成干事组落实成具体的事务来执行。1992年干事组组长王次炤荣任中央音乐学院副院长，由于院务繁忙，他不得不辞去干事长之职，在他的举荐下通过于老师的认可，由我接任干事长职务。这样我和于老师的联系就更多更直接了。作为学会干事长(1996年后又改名为秘书长)，我在辅佐于老师执行学会日常事务的8年(1992—2000)时间里，他给我的印象是，对学会工作和学科发展有深谋远虑，常常就大局发表重要意见，而具体事务又放心放手让秘书处执行。另外一个值得称道的是，他当会长决不图虚名，非常实干，我们秘书处有事请示他必有回应，而且他还特别尊重我们的工作，重大事情除了开理事会之外，还经常和秘书处一起商量解决办法。2000年当他决意退出会长职位的时候，有人劝他挂名留任，具体事务让秘书处办理，他说：要么不做，要做就要真做，我现在手头有许多事情要做，恐怕顾不上学会事务，既然如此，不如全身退下。我想，这种对事业负责也是对自己负责的精神是值得吾辈好好学习的。

1998年，即将在于老师那里完成博士学位攻读的宋瑾跟我说，你可不可以考虑到于老师那里再攻读一个学位。我说，你不已经是于老师的关门弟子了吗？他说不妨去问问他。通过宋的联络，于老师破例重新开门，于是，我在2000年通过入学考试正式随于老师攻读博士学位。于老师跟我上课一般二周一次，每次先让我汇报学习研究心得，然后他来提问，在一个阶段之后，于老师往往会带有小结性地跟我谈一些问题。这样一种方式对我而言，负担比较重，第一必须有准备，第二必须准备新东西，但效果十分显著。这三年的主科课程，我的汇报提纲和于老师的意见以及相应的上课笔记，我每次上完课之后就加以整理，结果到毕业的时候，居然有数十万字，甚至于超过了我博士学位论文的篇幅，在我定稿的那天，我专门把于老师在上课时发表的意见整理成册，打印出来送给他，于老师很高兴，可半天没说话，但我注意到在我答辩的那天，他是带着这份文件来参加我的答辩的。以下，摘录不同时段的三个意见片段：

1. 1998.11.2晚上，我在宋瑾陪同下拜访了于老师，并和他简略谈了一些设想(通过意向研究音乐意义问题)。于老师就总体提出意见，认为题目很有意思，也是够难的，不过可以就此设想做，先从胡塞尔切入。

2. 2002.5.21下午，就开题报告发表看法：首先，整体逻辑上似乎可以再做一

些调整，我看别人未必都明白，尽量减少你的叙述和别人理解之间的距离。局部方面，要把一般的意义和通过意向产生的意义区别开来，一般的意义可以在导言部分就先交代一下。另外，题目上可不可以把音乐意义进一步限定在音乐作品的意义，而把意向存在隐去。其次，要尽可能突出并紧紧围绕你的理论突破点，即意向存在，这方面的独特之处就在于整合胡塞尔意向和海德格尔存在，并独立提出，希望在此基础上再推进一步，把意向存在置放在音乐之中，即始终突出在音乐当中的意向存在研究。

3. 2003.5.17，在即将结束全部学程之前，于老师通过 E-mail 来信语重心长地对我三年来的学习进行总结：锺恩：你好！最后一课上完之后，回想几年来你的学习，特别是联系到你的研究工作和论文写作，我还有几点想法想对你说，供你在总结三年来的学习时做参考。一，今后的研究和学习中，要有意识地建立自己扎实的理论立足点，特别是哲学的基本立足点。这是根基，否则在五花八门、令人眼花缭乱的各种时髦理论面前会无所适从，甚至失掉自我。这方面建议你今后认真钻研马克思恩格斯的历史唯物论，从中吸取它的精华，为我所用。有意无意地忽视甚至回避对音乐现象的社会—历史研究，是难以使你的理论研究真正深化的，这时，历史唯物论对你来说，不是可有可无的。二，加强在音乐历史方面的修养，弥补自己欠缺的东西，在研究中充实历史意味和内涵。对艺术现象的理论研究、特别是对音乐现象的理论研究，缺乏历史意识，研究难以真正深化，甚至会成为枯燥无味的东西。三，改进学风。使用新概念、新术语、新词汇时要慎重，力避随意性。在这方面不要刻意追求新颖，文章真正的创新并不在这里，而在内涵。表述方式上力求深入浅出，在这方面少些标新立异为好；同时注意时刻牢牢抓住你所要谈论的重点，避免旁生枝节。多年来的写作实践，你的思维路子和表述方式，在某种程度上恐怕已经基本“定型”，我的这些意见，你一时不一定都能理解接受，供你思考吧，但人总应有所前进才是。

我看着于老师的忠告，同样半天没有说话，除了心存感激之外，更多是一种感动。回想起来，三年来，于老师平时很少对我的研究和写作进行评价，也就在定稿的那天，于老师才说了这么两句话：文章写得不错，也是我指导的学生中最难的一篇。

由此又想到前些日子发生的一件事情，我的博士学位论文：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》自 2004 年由上海音乐学院出版社出版至今已基本售罄，我分别同中央音乐学院出版社俞人豪总编和上海音乐学院出版社洛秦社长谈出版增订版的事情，即在原版基础上增加我攻读学位三年期间在于老师那里上主课时做的课堂笔记，整理出 10 余万字，合成一起出增订版。其目的是为了真实展示一个教学过程，以期对研究生教学科研起一个示范作用。两位老总都表示这是一个很好的创意，后来，还是洛秦社长以原版出品人的身份确定由上海音乐

学院出版社出版。当我把这个消息告诉于老师的时候，他十分高兴，说学生当中大概只有你有心把这些留下来。2010年，我计划在合适的时间开始整理笔记，将原始笔记的数10万字整理成15万字左右的文件，附在博士学位论文之后，争取2011年付诸出版，到2012年于老师80华诞的时候作为生日礼物送给他。

2004年我调到上海音乐学院音乐学系工作，担任系主任主持系务。远在北京的于老师时常通过不同途径关注我现在的一切，并总是支持我的工作，比如，2006年应邀来上海音乐学院在第二届钱仁康音乐学术讲坛发表题为《悲情肖邦》的演讲，再比如，2008年来上海音乐学院参加第八届全国音乐美学学术研讨会，还有，在我2005、2008年分别当选和连任中国音乐美学学会会长之后又一再鼓励我。

由此，我想到了我的一个博客的命题：《他这样看着我》，末尾有这么一句话：他这样看着我——这个标题不仅能够表明我的一种姿态，而且，也应该是人生的一个永恒命题。果然，康德在道德律令在我心中之前加上了位我上者灿烂星空。我希望能够在于老师等长者的关怀下继续我的学习与工作。

2009年11月18—19日，在我的倡议下，在北京中央音乐学院举行了于润洋《悲情肖邦》并肖邦相关问题专题研讨会，我带着我的硕士、博士研究生与中央音乐学院相关专业硕士、博士研究生一起交流研讨。这是一次历史性的交流研讨，用我的话说，参加交流研讨的这些学生都是于老师学生的学生，能够在自己老师的老师指导下进行交流研讨真是太有幸了，引申而言，这次活动不仅实现了中央、上海两院音乐学专业的互动，而且，也是一次有着学缘关系的“亲戚”聚会。在研讨会结束的时候，于老师对学生们的表现给予了高度的评价，兴许是由于情绪激动，他多次停顿，在无声之中，我似乎听到了他对后辈学人的期望：音乐学要自强，要发出自己的独特的声音。

2012年是中央音乐学院教授、中国音乐美学学会名誉会长于润洋先生80华诞的喜庆年份。在我的倡议下，和中央音乐学院王次炤院长达成共识，决定中央音乐学院与中国音乐美学学会共同编辑《庆贺于润洋教授80华诞学术文集》，文集将由中央音乐学院出版社出版。

专门委约、编辑、出版一本高质量的学术文集，作为对一位德高望重、成果丰硕的长辈学者的高寿华诞的致敬与献礼，是国际与国内学界的既有传统。这种发轫于19世纪德国学术界的生日庆贺文集（Festschrift），目前已经成为特定学术出版物的一种专门类别。一般的做法是，通过委约多位当事人的同事、同行、学生以及相关学者进行专题写作，或者论述当事人的学术生涯与特殊贡献，或者论述当事人所涉学科论域的特定学术问题。其目的，除了向当事人表达诚挚的生日庆贺之外，也借此机会推进当事人所关注学科的建设进程，并进一步深化当事人所关切的学术问题。

据有关资料显示，西方音乐学界第一本类似出版物，是1909年献给德国著名

音乐学大师胡戈·里曼(Hugo Riemann)60 岁生日的，随后，这种做法就成为国际音乐学界的一种惯例传统。中国音乐学界第一本类似出版物，是 2004 年献给中国著名音乐学大师、上海音乐学院教授钱仁康先生 90 岁生日的，由上海音乐学院音乐学系、音乐研究所编，上海音乐学院出版社出版。

数十年来，于润洋先生在音乐学诸多领域著述丰厚，在国内外音乐学界产生广泛而深远的影响，涉足论域横跨西方音乐史、音乐美学、音乐学分析、音乐批评、音乐教育学等等，并精心培育了众多目前活跃在学界一线的中坚人物。因此，完全有必要有条件借此机会编辑出版一本庆贺性学术文集。

文集由中央音乐学院与中国音乐美学学会共同编辑。中央音乐学院是于润洋先生的母校，并长期从事教学与研究的所在单位，是国内外极具影响力的专业音乐院校。中国音乐美学学会是于润洋先生担任近十年会长的学会(目前依然担任名誉会长)，是国内具相当影响力的学术社团。主编由中央音乐学院院长王次炤教授与中国音乐美学学会会长韩锺恩教授共同担任。出版由中央音乐学院出版社承担。初步计划 30—40 万字。委约于老师的硕士、博士研究生、和于先生有共同工作经历的有关同事、在学界和于先生有长期交流的同仁进行专题写作。

2010.1.27

写在沪西新梅公寓

作者简介：韩锺恩，男，上海音乐学院教授。

附录二：
我的老师于润洋先生

姚亚平

一

能够成为于润洋先生的学生，感到非常荣幸。在我的音乐学成长道路上，无处没有先生提携、帮助和教导的影子。

首先幸运的是，于先生接受我作为他的博士生。对于我这是天大的荣耀，将近20年前，博士生导师很有限，招收博士生也很谨慎，我又没有经过专业的音乐学训练，但先生接纳了我，我当时自豪无比。

其次幸运的是，于先生接受我的博士论文课题。这件事对我非常重要，我是怀揣着这个论题，带着实现它的梦想来到北京的。我的论文题目是《西方音乐历史发展中的二元冲突研究》，论题过于宏大，的确是不知天高地厚。其实我自己当时也很担心被"毙掉"，但先生给予我充分的信任，在他的悉心指导下我顺利完成了论文。这篇论文虽然现在来看仍有不少问题，但却为我的学术发展奠定了一个重要的、也是正确的起点，我现在的所有研究其实都是在这条道路上继续延伸。

最后幸运的是，于先生全力保荐我留在中央音乐学院任教。当年我并不敢奢望留校，但在先生的举荐下，我不仅顺利留校（我记得讨论留校时我不在北京，是先生亲自去为我说明的），还解除了我的后顾之忧，我爱人也很快被安排在学校工作。

以上"三幸"，第一，使我真正跨入了音乐学的大门；第二，确立了我终身要去思考、拓展和深化的学术研究课题；第三，能够在一个高规格的学术平台——我仰慕已久的最高音乐学府工作，真可谓三生有幸！

二

在于先生给我的教导中，我感到受益终身的是他的思想。

于润洋先生的学术思想，在我看来，历史与理论的统一的观点是核心，这是贯穿于他的全部学术工作的一根红线，也是他的一贯倡导和在教学中反复强调的学术理念，他自己也一直为之进行坚持不懈地努力探索。“历史与理论的统一”看似平凡，但却是一个艰深的命题，包含着深邃的内涵，如果没有亲身去思考和实践，很难体会其中广阔、博大以及面临的挑战。这个命题的基石是马克思主义的历史唯物主义，但它同时也包含着发展和创新，克服历史带给马克思主义的诟病，它必须回答，在新的时代如何看待、审视、利用和依靠这一基石；在另一方面，这个命题的结构是二元的，他包含了两种互相矛盾的事物：历史的经验化和理论（哲学、美学）的抽象化，并试图使之实现统一。在于先生看来，历史问题和美学问题是音乐理论研究的最高问题，是两个不可分离的、缺一不可的维度，是音乐研究必须要遵循的正确方向。

历史与理论的统一，这只是一个宏观的理论构想，于先生并没有仅仅停留在抽象的理论建构，而是寻求在实践中求得对这个问题的真正解答。因为“历史与理论的统一”这一命题本身就包含着“个别与一般的统一”，“理论的具体研究和理论的抽象建构的统一”。“音乐学分析”概念的提出是“历史与理论的统一”要求的逻辑的延续和必然的补充。对于先生来说，“音乐学分析”不是以理论，而是以实践的方式提出来的，在《瓦格纳〈特里斯坦和伊索尔德〉的序曲和前奏曲的音乐学分析》中，他通过实践探索了如何从历史的维度和理论（哲学、美学、社会学）的维度来分析一部具体作品。然而在面对具体音乐时，“历史与理论的统一”构想又面临着新的矛盾，横档在前面的难题是，如何跨过“形式”和“音乐本体”这一音乐的特有语言障碍。如果说，于先生在一个时期曾把历史问题和美学问题作为音乐研究的最高问题，但在实践阶段，音乐本身的问题——音乐形式研究被提到一个很高的高度。在《特里斯坦》，以及他的新作《悲情肖邦》中，可以看到历史、美学、社会的维度，以及音乐本体的分析复杂的交织在一起，它们体现了于润洋先生呕心沥血、孜孜不倦的探索。

在追随先生多年的过程中，我深切感受到他对自己学术信念的忠实。对于他来说，“历史与理论的统一”既是一个目标，一个追求，也是难以接近的终极完美；一个理想，一种信仰。我在一个马克思主义者，一个“历史与理论的统一”思想的提出者，一个“音乐学分析”的实践者身上，看到一个统一的、一以贯之的有信仰的人；正是由于信仰，他敢于挑战困难，敢于憧憬完美。他从来没有对自己的信仰动摇，我经常在他身上感受到的是他的坚韧，坚定。

三

在和先生的交往中，一般的感受他是很温和的、豁达和随意的人。但当面临原

则和信念问题时,他会顿生严肃,表现出平时难以看到的坚持和果断。一次同他谈起“音乐学分析”,谈到一些人对这个概念的质疑,他们认为翻遍所有的外文辞典找不到这个概念。记得我当时也有些发虚,感到底气不足。但于先生却非常果断和明确地说:为什么非要跟着外国人跑,中国人为什么就不能提出自己的学术观点。先生的态度使我好像突然开窍,不仅仅是更坚信了“音乐学分析”,更重要地是我认识到,中国人应该有自信,应该有勇气在涉及西方音乐的研究中去探索有中国特色和个性的道路。于先生的这种坚持和果断的态度,也反映在教学中。如前面提到的我的博士论文的选题,其实当时有很多人是心存质疑的,记得一位美籍的华人教授问起我博士论文题目时,表现出很惊讶,认为他绝不会让他的学生做这样的论文。于先生在欧洲留学多年,未必不知道欧洲大学博士论文的选题规范和风格,当他却从不迂腐地去硬套国外的做法,而是根据中国学术、中国学生的特点,鼓励他们大胆创新,去探索一些即使有些“出格”,那怕可能会担一些风险的论题。于润洋先生对学生的“放手”并不仅仅体现在我身上,他的许多学生的论文选题都很有特点。

先生是一位学者,也当过官,但却是一位典型的学者型的官。尽管他尽职尽责于院长的工作,在任期间也是有口皆碑,但他在私下却说,他不想当官,也不擅于当官。就我的观察,先生作为一名官的“缺陷”是:他不喜欢太多的交际应酬,不善于宣传,不擅长四处活动,他太放不下他的学术,竟然在担任院长期间还完成了大量著述。但先生之所以为官,也是有相当的官的缘分和能力:他有官的威严和气度,有敏感的政治嗅觉,有高瞻远瞩的学科眼界,也有使人不得不油然起敬的人格感染力。

这里,我想占用几行篇幅,简单谈谈我的妻子丁凡在我面前谈起的她对先生的感受。

丁凡也是受到于先生的提携,有幸作为一名秘书,参与到国务院学位委员会艺术学学科评议组的工作。在学科评议组工作期间,她与先生有过长期的密切工作交流,亲眼目睹和感受到了先生的大家风范和人格魅力。

学科评议组是由各艺术学科的著名学者组成,由先生担任召集人,这一方面可以看出音乐在艺术学科中的地位,但更重要的恐怕还在于先生在艺术界的学术威望。在学科评议组工作期间,于先生既是组长,也是长者、朋友和同事,这是先生最喜欢的工作环境,气氛融洽,风趣轻松,和大家平等的交流,各自带来一些自己学科的信息,共同讨论和规划艺术学科的建设和发展。学科评议组的成员都是一些著名的艺术家、理论家,甚至来头不小的官员,但他们都对先生的为人和学问表示由衷的敬佩,和先生建立和保持着非常密切的个人友谊。在涉及艺术学科发展问题上时,观点并不总是一致的,在讨论某些问题是也时常会发生矛盾和冲突。但这时于先生总是能很好地利用他的组织能力,沟通技巧和个人威望,他像一个高明的舵

手，在激流中淡定自若地避开冲突、化解纷争，不露声色地把大家的意见归于统一，使大船最终能够顺利地划向安全的彼岸。

四

作为学生来说，于先生在我的心目中是几近完美的，他有渊博的学识，高尚的人格，受人尊重的气度。但最近，由编写《音乐百科全书》所导致的一些负面传言，使我感到很惊讶，不得不想在这里说几句。

我觉得对于任何一个学术工作，存在不同意见都是很正常的。该不该编百科全书，如何编，一直可能都存在不同的看法。但于先生是一个认定自己是对的，就绝不会放弃的人，因此他坚持了自己的做法，并且得到了全国音乐界同仁的支持。编写音乐百科全书的初衷，正如先生所说，一来，在 20 年前的《大百科全书：音乐舞蹈卷》基础上再往前走一步；二来，宣传和介绍中国音乐；三来，为向中国公众普及音乐知识做一点工作。这件事照我看来，没有什么不对的地方。就于润洋一贯的为人做事来说，我认为(我想也是很多人的看法)，他绝不是一个浮夸之人，沽名钓誉、出风头、乱放卫星这些华而不实的肤浅之徒的做派他平生最讨厌。十多年前，当一些老教授提出编写音乐百科全书的设想时，他早已功成名就，在中国音乐理论界拥有很高的威望和学术地位，根本没有必要呕心沥血于一本辞书来为自己捞取资本和扩大影响。当时的情况是，国家并没有像今天这样投入大量的科研经费，他也已到退休年龄，有自己感兴趣的研究课题，之所以承担起主编这一艰难职责，完全是在尽一份责任。在于先生的心灵深处是有一种中国音乐人的内心情结的，那就是，中国音乐人应该有自己的观点、看法，我们不应该妄自菲薄，应该勇于发出自己的声音，这一点其实在他提出“音乐学分析”就可以看出。当代的中国在飞速的发展，中国的音乐人也在成长，他们为中国的音乐事业做了许多实实在在的工作，中国人编写的《音乐百科全书》虽然可能由于它的年轻，有这样那样的不成熟，这样那样的瑕疵和欠缺，但它是认真和用心的，是新时期我国老中青音乐理论工作者一次郑重地集体汇报。因此，大可不必杞人忧天，它不会导致一场“礼崩乐坏”的学术灾难，相反，我相信，历史将证明，这是一件推进中国音乐向更完善目标进发的有意义的工作。

五

于先生很快就要八十，到了这样的古稀之年，他的内心我想一定非常豁达和宁静，我感觉，作为思想者和理论家的于先生现在越来越回归于音乐本身，在经历了上个世纪 80、90 年代艰深的理论探索后，他选择了对音乐更近距离的聆听和感受，

《悲情肖邦》的问世表明了他的某种转向。就我对先生的了解,他其实有非常感性和情感化的一面,他内在的本真其实非常音乐,有好几次,我们几个学生与他在家中小聚,他都给我们放他钟爱的音乐,有深刻的交响乐,也有昔日他熟悉的苏俄歌曲,一谈到音乐,话语之间对音乐的热爱溢于言表。对于于先生来说,他发自内心的喜爱音乐,但又赋予自己庄严的职责要解答音乐的秘密,因此在他的身上,贯穿着音乐的逻辑和哲理思考与对音乐本身的感性体验,二者之间也许并非完全相安无事,和谐相处,但是哪一个伟大的音乐思想者不是更能深刻体会二者之间矛盾的人?他现在的所想所为,一定是在一个更高的境界;音乐的最高答案也许要回归于感性之中,但这种感性,已经溶解了理性和哲学。在我心目中,于先生永远是高高在上的我的精神向导,遇到什么事,我时常会问,先生会怎么想,怎么做?我总是在注视他,思考他,也追随他,如今他还在写作,还在思考和教学。作为学生、晚辈和他的忠实的拥戴者,我衷心地祝愿他保重身体,永享安康!

作者简介:姚亚平,男,中央音乐学院教授。

附录三：
我与宁一师

杨和平

王宁一先生是我在中国艺术研究院研究生部硕士课程班学习时的老师，又是我学习研究音乐美学的导师。在我成长的道路上，受宁一师的影响很大，受到的恩惠也很多。这种影响与恩惠不仅体现在读书学习的课程里，学术研究的成果中，生活关心的细节里，也体现在思想道德的认知、学术探索的求真和为人处事的行为中。20多年过去了，这种亦师亦友的恩情，这种学术人格的魅力，这种提携晚辈的爱心，这种求真溯源的精神……如同涓涓细流，涤荡着我的心灵，强化着我的身躯，衡量着我的教学，拓展着我的视野，补足着我的缺失。如果说"人的一生有许多机缘。一个人最终成为什么样的人，常常是由机缘造成的。"（周海宏语）这句话成立，那么，我之所以成为一个这样的我，成为一个在大学里教书的我，成为一个取得一点小成绩的我，都与我成为宁一师的学生这个机缘有关。因此，我庆幸，在我的人生道路上能遇到宁一先生这位至真、至善的"教，上所施，下所效"的好老师；我欣慰，在我的教学科研的轨道上能有宁一先生这位仁慈、宽厚的"砺学砺行、维实维新"的好导师。记得毛泽东在给徐特立先生的信中写道："你是我二十年前的先生，你现在仍然是我的先生，你将来必定还是我的先生。"（1937年）此段话，我引用来表达我对宁一师的感激之情！

一、印象宁一师

记得1986年暑期前，沈阳音乐学院教授王霭林先生把我推荐给中国艺术研究院音乐研究所研究员居其宏先生，联系参加暑期将要在辽宁兴城召开的全国"中青年音乐理论家座谈会"。会议全称是"当代中国音乐的紧迫问题和音乐理论家的历史使命研讨会"。居先生是是次会议的主办人。在居先生的热情帮助下，我便获得参加是次会议的入场券。这也是我首次参加全国性的、如此庞大、高规格的学术会

议，心中不免有些兴奋且紧张。在会议上，我见到了许多过去只在报刊上相识的著名音乐家，包括宁一师。这是我第一次见到宁一师。他上身穿一件浅灰色短袖衬衫，满面光亮且眼睛炯炯有神。他的发言更是引人瞩目、反应激烈。他以“主体意识的群体性、群体意识的个性化”为题，不看文本，慷慨陈词。从“理论”、“历史”、“结论”三个方面，富有逻辑的层层展开。既有深层的理论阐释，又有历史的经验佐证，既有创作的当下求实（主要是歌曲创作），又有大胆的分析批判，恰如其分的论证了命题。整个会场凝结了！寂静了！以至于宁一师的讲演结束后的十几秒里，与会者们还沉浸在寂静中，“精彩，太精彩了……”，接下来就是热烈的掌声和赞叹声！而此时的我，被这从未见过的场面惊呆了！太神了！十几分钟，不看讲稿、声音洪亮、不曾间断、一气呵成……真是太神了！太精彩了！后来，我到中国艺术研究院研究生部学习，就有几位老师多次讲到宁一师写毕业论文时就是边讲边录制下来，然后通过录音整理成文本的。由此可见，宁一师演讲如此精彩，并非一日之寒呀！然而，我心中一直有个秘密，未曾对任何人讲过，这就是聆听宁一师演讲的时候，我从后面看到宁一师讲演的背影，就情不自禁的萌发了一个影像，那就是苏联电影《列宁在 1918》中列宁讲演时的形象。

第二次见到宁一师，是 1987 年秋天。当时我在中央音乐学院从伊鸿书先生学习中国音乐史。在伊鸿书先生指导下，我撰写了《我国近代音乐教育家李华萱（荣寿）》以及《李华萱年谱与书谱》，参加是年在刘天华的家乡——江苏省江阴市召开的“中国音乐史学学术研讨会”。我与伊鸿书先生同去参会。在江阴市第二次见到宁一师，他此时已经是音乐研究所的副所长。据当时的老师讲，宁一师是来参加“当代中国丛书·当代中国音乐”研讨会，并与江阴的一家电子琴厂合作。我是在电子琴厂参观时看到宁一师，不过宁一师当时是不记得我这个小人物的。以上便是宁一师给我留下的印象！

二、直面宁一师

珍藏着宁一师印象，在此后的读书中常与宁一师的学术论文谋面——《从词曲关系看歌曲中的音乐形象》、《音乐美学基本理论的存在方式必须超与经验》、《概念的漩涡——对于一个流行口号的论争》、《朦胧的反思》、《简论音乐的内容与形式的相互关系》以及许多音乐评论。虽然那时候对宁一师的这些论文只是停留在浅表，还未进入到学理层面。读一篇文章，有时候要用一两个月的时间，读完后，留在记忆中的甚至只是一个标题。就是这样，我依然觉得很有味道，很有嚼头。正如王树人所言：“在任何文化领域中，那些具有深刻内容的东西，即凝结和反映一个时代思想文化精华的东西，除了有些内容需要漫长时间才能发现或消化外，从其可发挥这个角度上看，都是具有永恒价值的。”我想，宁一师的这些学术研究成果就在此列。

也许，冥冥之中有这样的机缘？也许，苦苦追寻有这样的巧合？也许，早也盼

晚也盼有这样的一天……1991年9月，我有幸到中国艺术研究院研究生部硕士课程班学习。次年的冬月，宁一师来给我们班上"音乐美学专题"课。就是在这里，我这个过去只在背后看到的、有着"列宁讲演形象"般的宁一先生，终于可以近距离的聆听教诲，终于可以近距离的直面宁一师，终于可以与宁一师谋面。此时的宁一师，头戴着一顶黑色的皮帽，身穿着一件深灰色的风衣，讲起课来精神抖擞，其思维之敏捷、记忆之超人、逻辑之严密、口才之独特、表达之精确……都是我辈不可企及的。是年第四期与次年第一期《音乐研究》连载了宁一师的力作《关于音乐美学研究对象问题的思考》，就是在这篇力作中，宁一师给出了"音乐美学是研究人类音乐立美、审美实践普遍规律的一门特殊的艺术哲学"的定义。"这个定义所提供的"信息"值得当代中国音乐美学界参照，就是纳入古今中外音乐美学史的背景中来考察，也有其独特的价值和意义。"(李曙明语)我认为这个评价是中肯的。我就是在这个课上，将多年学习研究音乐美学的困惑，向宁一师请教，宁一师面对我这个略显幼稚的学生，不厌其烦的一一讲解。由此，我暗自下决心，一定要下功夫学习音乐美学，不辜负宁一师的教诲。

《中国音乐年鉴》1992年卷的年度综述"音乐美学研究"是宁一师撰写的。其中，在《创作 表演 欣赏——立美审美的交融》一部分中，讲到我的一篇习作《音乐审美机制论》。宁一师对我说："只谈音乐审美感觉，不谈音乐审美机制，是不行的……也是不符合马克思辩证唯物主义观点的。我赞成你运用马克思辩证唯物主义原理，来研究音乐审美问题，这一点很像我。"宁一师的这番话，虽然我知道这是在鼓励一个后学者，但却给我莫大的鼓舞和鞭策。离开研究生部后，宁一师把我吸收到他主持的中国艺术研究院"八五时期"重点课题"二十世纪中国音乐美学志述"课题组。1993年宁一师又为我的《音乐美学与中国音乐史研究》一书作序，并不断的与我商量，召开一个与"二十世纪中国音乐美学志述"课题相关的专题学术研讨会。我与宁一师的交往越来越密切，交流也越来越频繁。

三、操办美学会

宁一师把我吸收到"二十世纪中国音乐美学志述"课题组后，我的主要任务是负责撰写部分音乐美学文献叙录，在韩锺恩教授具体指导下，开展此项工作。此后，我每年至少到北京10余次。这期间，宁一师多次与我商定能否在我原来工作单位山东胜利油田教育学院举办"二十世纪中国音乐美学志述"专题学术研讨会"，将全国著名的音乐美学家邀请来，针对课题发表意见。在征得我们学校的同意加上我的多方运作后，落实了会议经费，"20世纪音乐美学专题研讨会"终于在黄河入海口的胜利油田教育学院顺利召开。于润洋、蔡仲德、王宁一、张前、何乾三等众多音乐美学家参加会议。会议就"志述"的设想与性质、历史时段的划分与若干重

大历史问题、各种重大事件与主要争论等问题进行了卓有成效的研讨，同时对课题的总体方案与具体操作提出了各种见解。这次会议的顺利召开，如果没有宁一师的运作和操心费神，至少不会富有成果。

开完了20世纪中国音乐美学志述专题会，宁一师又投入到召开第五届中国音乐美学学术研讨会的事宜中来，我被吸收到会议筹备组中。经过紧张的筹备，在宁一师的极度关注下，第五届中国音乐美学学术研讨会于1996年5月8日至12日在山东淄博召开。来自全国各地以及旅居海外的代表五十余人与会，收到论文四十余篇。会议以"音乐存在方式"为主题，与会代表围绕这一主题以及与之相关者，进行了广泛深入的讨论。事实证明，第五届中国音乐美学学术研讨会的成功是显而易见的，当然，这与宁一师的关注、努力是分不开的。

以上两次音乐美学会议的召开，今天看来不是什么大不了的事情，但是，在当时经费紧张的前提下组织两次音乐美学会议，没有足够的精力投入和对音乐美学学科建设与发展的热情，恐怕是很难成就的。当然，通过参与两次音乐美学会议的组织工作，我也从宁一师身上学到了许多书本上学不到的东西。比如，对中国音乐美学学科发展的高度责任感和使命感；团结协作、同舟共济的团队精神与高度的合作意识；对学术问题的大胆怀疑、小心求证的探索精神；淡泊名利、提携后学的无私精神……所有这一切，都是我辈需要长时间的历练、修养、学习和敬仰的。

四、编写文献卷

从1992年加入20世纪中国音乐美学志述课题组，到2000年出版4卷《中国音乐美学文献卷》，历时8年之久。在这8年多的时间里，我往返于东营——北京之间，在宁一师的具体指导下，按宁一师的设想进行工作。虽然宁一师在《20世纪中国音乐美学文献卷》第一卷前言和第四卷后记里，把我应该做的工作给予了重重的一笔，但是，在这里我还是想说，这是宁一师给予我的恩惠。如果没有宁一师把我吸收到课题组中来，我就不会有这样一个锻炼学习的机会；如果没有宁一师"编印文集的愿望与创意"和对我的鼓励与启迪，我就不会选择这样一个切入点进行此项工作，犹如"巧妇难为无米之炊"一般；如果没有宁一师宏观全局的把握和高屋建瓴的洞察力，我就不会从浩如烟海的、百年间的、几百种书刊、报纸中的音乐美学文献找出来，更不会有目标的筛选出既不伤筋骨、又不落累赘的一条清晰发展脉络的中国音乐美学文献卷。有关编写《20世纪中国音乐美学文献卷》的最初创意、编写的过程、对文献的筛选、选择范围、评价标准等，宁一师在第一卷前言、第二卷前言、第三卷前言、第四卷前言以及后记中都作了详实的说明，其中甘苦只有我和宁一师自知，此处不一一赘言。

通过参与主编《20世纪中国音乐美学文献卷》，我学会了如何整理、查找文献，在编辑的过程里，通过反复阅读各个历史时期音乐美学家的文论，对丰富和掌握

20世纪中国音乐美学发展的历史走向和路径，对百年来中国音乐美学研究的命题、范畴和问题，有了一个较为清晰的理论把握，我后来撰写的有关20世纪音乐美学研究、音乐心理学研究和音乐教育学研究的论文，大都是离不开因编辑文献卷，从宁一师那里学来的知识。这也是宁一师给予我的恩惠。

五、认知宁一师

宁一师，一个才华横溢的学者，一个宽厚仁慈的长辈，一个可以谈心的朋友，一个为我开拓思路的导师，一个热忱鼓励、指点迷津的音乐哲人。宁一师不仅授我以文，而且教我做人。对宁一师的感激之情无法用言语表达，因而只有不断汲取和学习作为回报。

谈到理论研究时，宁一师常常说："什么是理论研究？说白了，理论研究不就是讨个说法嘛?!"此话似像玩笑，此话略显直白。然而，玩笑中见真知，直白里隐智慧。"讨者"，过程也！"说者"，理论也！故"讨个说法"的真正内涵，实际就是理论研究的代名词，是对学术真理的不懈追求。

作为音乐美学家，他熟读中外古今音乐哲学、美学经典，尤其青睐黑格尔、康德、马克思主义哲学美学，并能从这些艰涩难懂、哲思繁杂的体系里提炼出让人眼睛一亮、耳目一新的理论内核，在结合中国音乐哲学、美学理论和中国音乐创作实践的基础上，其立论与反思都能产生意想不到的效果。他的音乐美学研究成果业已成为当代中国音乐美学理论研究的经典文献，为中国音乐美学学科体系的建构做出了创造性的理论贡献。

作为音乐教育家，他循循善诱、仁慈宽厚、以身作则、为人师表，虽身为专门的音乐理论家，但在教授学生、提携后学、注重个性、淡泊名利等方面，已具备了一个典型音乐教育家的优秀品质和修养。正如"教师必须对祖国、对教育事业、对他所教的学生有深厚的感情，要爱，这是一种深沉的、执著的、浓郁的理性的爱。是根对生长它的土地的爱。"(马立语)宁一师就是一位这样的音乐教育家。

作为音乐评论家，他敢于说真话、敢于做真人、敢于办真事。面对中国当下音乐批评的困惑和缺失，不阿谀奉承、不阴奉阳违、不低三下四出卖人格，表现出高尚的人格魅力和求真、求善、求美的高尚情操。

20多年过去了，犹如弹指间。反观自己走过的路，检讨自己趟过的河，不免有些许惊诧，我已经在许多方面，印记上宁一师的痕迹，但愿这些痕迹不会有损于宁一师的形象。假如有机缘，我还要作宁一师的学生、朋友！假如有机缘，我依然愿意宁一师历练我，恩惠我！

作者简介：杨和平，男，浙江师范大学音乐学院教授。

附录四：
于无声处、于无形中

——记我的导师张前

谢嘉幸

1998年我考上中央音乐学院音乐学系，在张前教授的指导下攻读音乐美学博士学位，2004年通过博士论文答辩。2007年，我的博士论文《音乐的语境——一种音乐解释学视域》（上海音乐出版社2005年版）在首届金钟奖理论评奖中获三等奖，同书，在2009年全国高等学校科学研究优秀成果奖（人文社会科学）评奖活动中获三等奖。列举这一事实不是为了显呗，而是我觉得，实在找不出比学生的成果更能体现一个老师的辛劳、心血和成就了，而我的博士论文及其所获得的成绩，正是这一体现的实例，没有张前老师四年孜孜不倦的教导，就没有我在博士论文上获得的成就。如果说我的成绩是一种鸣响，那么老师的培育在无声之处；如果我的成长有其可见之形，那么老师赋其教诲于无形之中。

或许，有人会说，这不一定吧？学生的天赋、基础、努力、勤奋，难道不是更重要的因素吗？历史上不乏无师自通的天才，白手起家的"黑马"……？但至少我不是。因此，我需要接着往下说以下的故事。

考学——"我在想怎么帮你"

对我来说，考上博士决不是一件容易的事，从1986年35岁考上中国音乐学院作曲理论硕士研究生算起，到1998年考中央音乐学院音乐美学博士，一共过去整有12年，1997年底，经于润洋老师的推荐，我决定报考张前老师。这之前，我在音乐美学方面发表的论文并不多，因此，我还是有些顾虑。然而，令我惊讶的是和张老师的第一次见面，和一般的情景很不相同，张老师不像通常导师交代考生如何"面对激烈的竞争"，从而给学生一种无形的考学压力，张老师给我的第一句话竟然是"我在想怎么帮你"，这一句话给我的强烈震撼至今难以忘怀，其中不仅有温暖，

不仅仅有激励，还有许多说不出的感觉。

开题没通过——“要选择一个合适的切入点”

刚上博士生时，我确实有点“持才自傲”，觉得对我而言，“拿下”博士学位论文应该是不在话下。于是，花了不到两个星期的时间，颇为得意地写下了题为“音乐学分析”的开题报告，洋洋洒洒2万多字。对于这样的开题，初为我师的张老师，只笑不语。

开题没通过，评委的理由有二：1. 题目太大；2. “音乐学分析”作为一个学科概念自于润洋先生提出之后，已经有比较完整的理论体系，要研究必须要有新的思路。说老实话，开题没通过对我来说是个不小的打击。但张老师这时开始鼓励我不要灰心，对于这样的方向，选择一个合适的点切入就可以。于是，经过一段时间的思索，有了现在这个题目《音乐的语境——一种音乐解释学视域》。

研究与写作——“博士论文是你事业成就的基石”

第二次开题通过后，博士选题的研究就正式开始了，对于20世纪下半叶兴起的解释学文献我很有兴趣，而且我也觉得引入到音乐美学领域很有必要，不仅能拓展音乐学分析的视野，也能使音乐学分析的内容更加深入、更加丰富多彩，我开始日以继夜地阅读文献，然而，我对博士论文价值和意义的认识也还仍然不是很清楚。这时，张老师开始提醒我了：“博士论文是你事业成就的基石，必须严肃认真地对待”，正是这样一句当时听起来不是那么顺耳的话，不仅成就了我的博士论文，而且让我至今受用不尽。坦率地说，兴趣广泛，人生阅历比较丰富，看问题比较敏锐深刻，有很强的发散性思维，这些都是我的优点。然而，如何架构一个跨度很大的论文，需要有很强的逻辑能力，这却是我的不足之处。每次回课，张老师都要对我的“侃侃而谈”进行逻辑的“严厉敲打”，这不仅成就了我的论文，也为我以后的治学奠定和很好的基础。正是这种感觉，使我在博士论文的后记中写下了这样一段话：

> “我知道没有导师张前先生高度的热情和严谨的治学态度，慈祥且严肃认真，和蔼却不依不饶，依我那天马行空独来独往的发散性思维，这篇论文绝对不会是今天的这个样子。SARS之后，论文穿梭似地批阅与修改，往返于望京、丝竹园和复兴门三地，文字上的碰撞竟生发了“相见”（交流）恨晚之感，以至于聆听批评终不悔，交作业成了一件很愉快的事，一路“渐入佳境”。那种感

受在正文中绝对寻觅不到，然而，正是因为它，论文得以成就。”

心有灵犀——来自对理论联系实践的执着

大音希声，大象无形，张老师对我更为深层次的影响，则来自学术观点上的默契。多年来，张老师对“理论联系实践”的执着，在音乐美学圈内是众所周知的，他之所以愿意去闯音乐表演美学这个在美学圈内还少有人问津的领域，正是出于对这一理念的执着，而这也是我对张老师“情有独钟”之处。我后来在音乐美学领域里的一些“谬见”，比如“不应该把音乐美学等同于音乐哲学”，“体验与阐释是音乐美学不可或缺的核心”……，不能不说和张老师的这种学术理念有关。音乐美学理论研究，包括很多大美学研究，往往很容易陷入从概念到概念，从书本到书本的怪圈，从而让后来者望而生畏，以至于朱光潜先生感而叹之“不懂艺莫谈美”，而张老师则是另辟蹊径，独闯音乐表演美学，我认为这是解决美学研究痼疾的重要路径之一。在我的学习过程中，与张老师能够默契到心有灵犀的境界，不能不说与这种学术上的强烈共鸣有着密切的联系。

学统的传承是需要有缘分的，我和张老师，应该说，有这样的缘分。这种缘分，让张老师那种于无声处、于无形中对我的影响和教诲，成为我学术生涯的宝贵财富。“我在想怎么帮你”、“寻找一个学术的切入口”、“研究生论文是你一生学术研究的重要基石”、“寻找心灵的碰撞”……已经深深地融入了我的教学，融入了我的血液，融入了我的人生。

作者简介：谢嘉幸，男，中国音乐学院教授。

附录五：
博学而笃志　切问而近思　仁在其中矣

——学生记忆中的茅原老师

范晓峰

我与茅原老师的师生机缘生于2005年。这年我考入南京艺术学院音乐学院攻读音乐美学方向博士学位。非常幸运的是，我成为南京艺术学院音乐学院第一位双导师的博士研究生。另一位导师是我国著名音乐学家居其宏教授。当时茅原老师已是77岁高龄。在跟随茅原老师攻读博士学位的三年时间里，令我感触最深的是茅原老师的人格魅力、渊博的学识以及对待学生的真诚而严格的态度和无私精神。

对于学生来说，读书已成为完成学业的必经之路。如果仅就读书而言，茅原老师的做法并不是什么新的教学手段或方法。任何学科理论研究都要从读书开始，这已经是一个常识问题。多数导师的做法是：开列书目清单——集中讨论——提出建议。这其中有一个思维和理解的互动过程。在这个过程中，导师与学生之间有可能形成思维和理解的互补；也可能形成思维和理解的对抗；还有可能反映为单方面的无效状态。这是因为，导师面对的学生具有个体差异，这种差异体现在各个方面，诸如经历、学识、性格、成长环境、思维习惯等等。

茅原老师对我的读书要求和方式与上述通常做法有所不同。

首先，他并不开列具体书目清单，而是从某一具体著作的阅读开始。茅老师给我的第一本书是黑格尔《精神现象学》。与大多数导师通常做法不同的是，茅老师给我的不是一个书名或这本书，而是他对这本书所做的摘要及他对该书所做的读书笔记（电子文本）。他的读书笔记就在摘要之中，用不同字体和颜色加以标记，通常用MY打头，茅原简称。

其次，对学生提出阅读该书的具体要求。即在阅读过程中不要先以他的读书笔记为参照，而要独立写出自己的读书感受和理解，也写在电子文本中，用姓名的开头字母表示。所以，我的读书感受和理解是用FXF打头写出的。

其三，等全部阅读工作完成以后（视具体著作的篇幅长短，通常需要一周左右

时间），师生共同在各自阅读和理解的基础上进行讨论和分析。此时，师生所共同面对的就是这个包含有两个主体思维印迹的电子文本。

茅老师这种教学方法让我收获显著。具体效果体现在以下几个方面：

1. 节省大量时间。由于我看到的是经过筛选后的著作精华部分，因而节省了阅读全文的时间。茅老师说："一本几十万字学术著作，其最为核心的观点和论证方法，在加以综合提炼后有可能就是几万字的容量。掌握了它们也就基本掌握了这本著作。这种方法在国外不少的图书馆中都有，只是这些工作是由图书馆中的高级编辑人员来完成的。我现在就在做一个编辑的工作。"①这看似简单、直白的话语却包含着茅老师对学生的真诚态度和无私精神。

2. 少走弯路。由于导师将自己的思维方法和对著作的理解认识直接呈现在学生面前，使我能够有效地避免理解认识过程中不该出现的弯路，具有引导和路标的作用。同时，也能够使学生较为有效地抓住著作的核心观点和论证过程，便于学会使用类似方法和论证过程。

3. 起点更高。通过师生间各自理解认识活动的交流，使学生有可能站在导师的思维起点上来面对研究对象，这无疑为学生所要从事的专业研究方向，提供了最为直接的指导和引领。茅老师明确地说："导师就应该指导和帮助学生完成学位论文的研究工作。这里有一个起点问题。我花了近六十年的时间才达到今天这个水平。假如把这种思维方式和做法用到带学生上，这就需要学生也花与我相同的六十年时间才可能达到。这哪叫带学生啊！应该将自己近六十年的所得通过三至五年时间，全部传授给学生，让学生站在这个起点上继续往前走，这样才能做到'青出于蓝而胜于蓝'，这样我们的教育才有希望。尽管有人说，我管学生管得太多。但我并不这样认为。"②茅老师的话既体现了他的教育观念和思想，也体现了他对学生的无私态度和期望与信任。

茅原老师这种引导学生的读书方法，在当前音乐学界恐怕很难再找到第二位相同者。照常理判断，导师不可能把自己的读书笔记毫无保留地交给学生，让学生在这个基础上完成自己的研究。但茅原老师这样做了，并且是针对他的所有学生③。这是何等的胸襟和气魄？茅老师曾说："作为个体人的存在，肉身的我一定会消失，这是不可抗拒的自然规律。作为肉身细胞的延续，已经传承给我的下一代。作为精神的我——也即我的学术血脉则传承给了你们，而你们又将它传承给你们的学生。肉身

---

① 引文来自茅原老师2005年10月7日下午授课笔记。

② 引文来自茅原老师2005年11月4日下午授课笔记。

③ 值得提及的是，茅老师不仅对他正式的学生是这种态度和做法，而是对所有找到他的学生均如此对待。

传承的是 DNA(核糖核酸)，学术传承的是思想和方法。”[①]此时，让我想起经常挂在嘴边上的一句话，要想给别人一碗水，自己先要有一桶水。我手上现存有茅原老师阅读过的著作加读书笔记的电子文本多达 30 余部。作为学生的我曾与其他同学商议，准备为茅原老师出版这些真正意义上的《名著导读》。当我将此想法告知茅老师时，他却说，还是不要叫什么导读，最多也就称为读书笔记吧。

茅原老师另一个特别之处在于，在与学生的讨论过程中，如果出现理解与认识分歧，茅老师并不强求一定要按照他的理解来做结论，而是暂时搁置，等进行到相关著作的阅读后，让学生自己去消化、理解后逐渐明确自己的想法和观点。茅老师始终强调，“在理论建构过程中不要受任何束缚。”[②]我的博士论文分为三个主体部分来谈音乐理解问题——即理解本身、理解过程、理解结果。我当时的认识是：音乐理解来自于音乐现象自身。茅老师则认为，这不是理解的本质，而是理解的过程。音乐理解必须从音乐现象开始，但并不意味着仅在现象上结论，不要把过程当成结论。起初我并不完全认同这一看法，而是到了论文写作后期才渐渐对这一问题的认识变得清晰起来。

另一件令我难忘的一件事是，在博士论文初稿完成后的第一次修改中，茅老师对论文中冗长的陈述和描述提出了删减的建议，我按此要求做了删减。但过了十多天，茅老师说，此前让你删减的部分我想来想去，有些部分还是要保留。特别是对观念或概念的解释，过于精简不易于阅读者理解。我那本《未完成音乐美学》就存在这方面的问题，等再版时一定要补上这个缺憾。坦率地讲，茅老师那本《未完成音乐美学》是我国目前为止在哲学、美学和音乐语言分析三者结合方面最有深度的音乐美学著作。我曾撰文将其特征归结为历史、逻辑、工艺学的有机统一。但茅老师对他的著作并不满意，不止一次地提到它所存在的问题。茅老师对待学术研究严谨、求实、求真的态度已成为我时时铭记的行为准则。

茅老师非常赞赏倪梁康[③]在其《会意集》中说过的两句话——“求实事，究虚理。”茅老师认为，“音乐美学研究就是要从具体音乐事实开始，从音乐现象中的具体问题开始，虚理的共性应该有具体事实来作为依据，共性一定要落实到具体上来讨论才有意义，才能解决实际问题。虽然，‘究虚理’它符合哲学的原本意义，但音乐美学研究必须先‘求实事’，然后再‘究虚理’。假如这个前提依据没有了，就只剩

---

① 引文来自茅原老师 2006 年 3 月 12 日下午授课笔记。

② 茅原老师 2007 年 11 月 8 日下午授课笔记。

③ 倪梁康，江苏南京人。南京大学哲学硕士，德国弗莱堡大学哲学博士。现为中山大学教授，博士生导师，中山大学现象学研究所所长。曾长期留学德国专职于胡塞尔现象学研究。倪梁康在南京大学工作期间，茅老师曾就现象学中的相关概念等问题向倪梁康请教，并征得他的同意，在我入学后为我开设一门现象学博士学位课程。但令人遗憾的是，在我入学前的第 1 个月(2005 年 8 月)，倪梁康调往广东中山大学任教。

虚理了，这样的虚理是不解决具体问题的。不是经常有人抱怨音乐美学文章根本没用吗？恐怕问题就出在这里。”①

而今，每当谈到导师授课，特别是博士生导师授课，已经是一件非常“奢侈”的事。常见情形是，每个月或几个月集中所有博士或硕士学生进行一次讨论，外加几次讲座。学生在多数时间处在自学状态。这似乎已经成为国内博士生教育的一种常态。当然，无论博士或硕士，首先自身应该具备自学能力，并且在该专业研究方向已经具备一定的研究条件和研究成果，这是学术研究的基础。但茅老师对当下博士生的状况并不满意。作为博士或硕士学位的攻读者来说，每一个人入学的起点不同，积累不同，关注的研究领域和兴趣也不同，面对不同学生间的差异，如何加以指导，这是所有导师所面临的共同问题。我的一个切身感受是，看书自学根本无法替代导师授课。所以说，假如我的博士论文也算是有所创见的话，则完全得益于茅原老师在授课过程中的辛勤培育和谆谆教诲。

茅老师授课时凡碰到概念必加以解释和分析。如对海德格尔《存在与时间》中“此在”概念的理解。我起初将其理解为“此时此地的特殊存在”。茅老师认为，海德格尔的“此在”还有一个含义——即人。海德格尔把人也理解为“此时此地”的特殊存在。给我印象最深的还有对波普尔“证伪”和“世界Ⅲ”概念；康德“先验”概念；维特根斯坦“家族相似”概念；列宁“本质多层性”概念；胡塞尔“现象与本质”等概念的解释和分析，让我获益匪浅，也让我掌握了理解分析概念的方法和切入点。那就是，对概念的理解和分析不能仅仅以概念所处的孤立状态下的含义做结论，而要结合它具体存在的语境关系来加以把握。在具体文献中，概念绝不仅仅是“死的”静止状态下的那个含义，而是活的动态呈现，它的含义还应该体现在上下文的具体解读关系之中。

记得在 2007 年 12 月 4 日的授课过程中，我一连问了茅老师 6 个问题，分别是：

1. 知觉和知性是否同一个东西?
2. 有利生存原则有无客观性标准?
3. 道德与有利生存原则是什么关系?
4. 事实判断是否就是事实真理?
5. 价值判断是否就是理性真理?
6. 人的自然属性与社会属性如何谐调?

当时，茅老师逐一解答了我所提出的这些问题，并要求我对这些问题作更为深入的思考。后来，这六个问题成为我博士论文中最为重要的核心论域。茅老师经常告诫我：“不要批评自己不懂的东西。首先要学会倾听，特别是倾听与你的认识

---

① 茅原老师 2007 年 3 月 27 日下午授课笔记。

和理解不同的意见或观点。”①在谈到本质与存在方式问题时，茅老师举例说：“一个人的本质不是他长得什么样，而是他的思想意识。通过他的语言和行为来判断他的思想。为什么要从他的语言和行为来加以判断呢？因为人的思想意识只能通过语言和行为将它外化出来，他的语言和行为有真有假，他的本质——思想意识也藏在这些真真假假的语言和行为之中，他的思想意识就是他作为人的存在方式。”②它看似简单，却准确、精辟、易懂。

茅原老师渊博的知识、严密的逻辑和敏锐的思维，使整个授课过程显得生动、流畅、自如，并充满激情。讲到点睛之处，他会突然从椅子上站起来，激情四射地把关键点重复一便；当听到你对某些观点作出符合事实基础的逻辑判断的回应时，他会突然提高嗓门，大声说：对了！你的判断说明你已经理解了。简直让人难以相信他是一位年近八十岁的老人。课堂上很多例子更是信手拈来。如在讲到“逻辑”这个概念和作用时，他举例说：“逻辑就好比是一个空着的书架，至于书架的每一层要放什么书，则取决于使用书架的这个人。逻辑不涉及具体内容，只是人的思维形式。你可以把生活中的各种内容放进去来思维，看它是否符合这个抽象的逻辑。逻辑来自哪里？它仍然来自我们现实生活对各种事实的概括和抽象。当事实与逻辑发生冲突的时候，需要修正的不是事实，而是逻辑。”③茅老师对待学生的态度真可谓是全身心地投入，甚至到了忘我的境界。很多次由于师生间的专心投入和对问题的反复深入讨论，竟然使我们都忘记了吃饭的时间。而有时，我们师生为节约更多时间讨论问题，三下五除二泡两包方便面了事。现在回想起来，我内心深感愧疚！

茅老师为我授课的内容分别涉及马克思主义哲学、现象学、欧洲古典哲学、当代西方哲学、禅宗与佛学、作品分析等。重点在现象学和作品分析领域。由于我与茅老师朝夕相处近一年，完全像父子一样，除了传授知识、方法和思维训练以外，常常告诫我一些关于做人的道理，使我终身受益。如“名利思想是损毁学术研究的不定时炸弹！你根本无法预测它的爆炸时间。”④“能有自知之明的人是高明的人，一般人做不到。人不能为了一己之利而不择手段。”⑤“人不是因为没有错误而伟大，而是因为伟大中必然包含着某些错误。”⑥其辩证思想尽显其中。“伟大的胸怀来自伟大的理想，很多人逃不脱个人主义的圈子。”⑦

茅原老师是中国音乐美学学会在成立之初就参与其中的元老之一，他在音乐

---

① 引文来自茅原老师 2006 年 2 月 21 日下午授课笔记。

② 引文来自茅原老师 2006 年 2 月 21 日下午授课笔记。

③ 引文来自茅原老师 2006 年 3 月 22 日下午授课笔记。

④ 引文来自茅原老师 2008 年 3 月 16 日下午授课笔记。

⑤ 引文来自茅原老师 2007 年 5 月 22 日下午授课笔记。

⑥ 引文来自茅原老师 2007 年 11 月 20 日下午授课笔记。

⑦ 同⑤

美学领域的研究成果，其学术思想、哲学深度、广度在我国音乐美学界有目共睹，他严谨的治学态度和对待学生耐心细致、一丝不苟的严格精神，在学生中广为传颂，他学贯中西的知识结构为学生带来最大的收获和启迪。但时至今日，我都成了音乐美学学会理事，茅老师从始至今仍然只是一名普通的音乐美学学会会员。这与每届学会年会上有人上蹿下跳地拉票者形成鲜明对比。淡泊名利在茅原老师身上体现得最为彻底，一切为了学术；一切为了学生；一切为了教育事业……，在这诸多的一切中，唯独没有他自己。

茅老师对我说："三年攻读博士学位的学习过程，不仅是要完成博士学位论文，更为重要的是为你今后的学术研究奠定一个发展的基础，创造发展的条件。博士论文只是选择其中的某一个点而展开，并不是你学术研究的全部。"①对于这一点，我起初并不完全理解。我认为，博士学位论文就应该倾其全力，毫无保留。当时，我把倾其全力——理解为所有研究领域和能力。当论文完成初稿后，茅老师说："一篇学位论文，不能把你研究的全部东西都放进去，最好只有60%或70%，另外40%或30%留作答辩使用。假如你把100%的东西都放进去，那么，答辩时你又该说些什么呢？"②直到这时，我才理解茅老师的话的真正用意所在。

时至今日，茅原老师已是82岁高龄了，但他的学术研究依然延续着。端午节我去看望他，短短两个多小时，我们却又回到当年师生讨论分析问题的那种精神状态。并告诫我说，"你现在做了音乐学院副院长，不是因为你的学问长了，而是意味着你的责任重了。行政管理工作会占去你大部分时间，但还是要抽出时间看书，哪怕一天半小时，否则，时间一长，就荒废了。"多么语重心长的期望啊！此时我注意到，茅老师电脑旁边又新增了好几本倪梁康等学者有关现象学研究的新书。茅老师告诉我，这是他新买的书，准备近期研读。

茅老师还有一个愿望，即在有生之年完成《音乐审美现象学》一书的写作。该书的提纲我们师徒已讨论过多次。由于年事已高，他希望我能够参与其中部分章节的写作。坦率地说，以我的学力恐难担此重任，这明显是老师对学生的提携。但我愿以微薄之力，协助茅老师达成这一愿望。

机缘和幸运使我成为茅原老师的学生，也由此机缘和幸运使我在学术研究中有了那么一点进展，当然，我仍然希望这种机缘和幸运会继续伴随着我前行。感谢我的恩师茅原老师！祝您健康长寿！

博学而笃志，切问而近思，仁在其中矣！（摘自《论语》）

作者简介：范晓峰，男，南京艺术学院音乐学院教授。

---

① 引文来自茅原老师2005年12月4日下午授课笔记。

② 引文来自茅原老师2007年11月8日下午授课笔记。

附录六：
我的老师——赵宋光

王小玲

赵宋光先生不是我在读学制期内任教的老师，但他是我从教以来一直的老师，也是我音乐人生永远的老师。

赵先生有着厚实的作曲基础理论根基、敏锐的学术洞察力、惊人的理论思维创造力，当然，对于我来说就是还有那对晚辈真诚的扶持力……从教以来，在我学术研究成长的道路上，赵先生给予我及时的、充分的、无私的启发和帮助。因此，当我接到罗小平老师的电话，要我为罗小平、冯长春的合作项目《乐之道——中国当代音乐美学名家访谈》写作赵先生的专题文章，尤其是我当了解到赵先生也选择我作为他的学生代表来完成这一任务的情况时，我十分乐意，因为我想，这可是我对受赵先生学术思想影响成长的回顾总结，也是一次我对赵先生表达感恩之情的极好机会。

在我学术研究成长的记忆中，赵先生给我印象最深的有以下几点——

1986年的某一天，赵先生当时是星海音乐学院（原广州音乐学院）的院长，而我只是一名大学毕业不久留校任教的再普通不过的助教，他把我叫了去，受领导的召唤是一件十分重要而又荣幸的事。不知领导的意图，我心里忐忑不安，当听到赵先生对我说，希望我能够把我在刚结束武汉音乐学院进修学习的键盘和声知识带回学院，用于教学时，我那提起的心安然放下。我明白了，领导是要发挥每个人的能力及所长，而无论你是什么高低职称。这是对我的一次考验，我暗自下决心要完成好任务。可冷静再想，我在教学方面很年轻，由键盘学习转为键盘教学谈何容易，该如何入手？赵先生似乎早已料到我的想法，对我说，可以采用唱名花苞的方法辅助练习弹奏，用进子（几个常用和弦）的思路进行教学。通过长期的实践，证明了赵先生的方法是科学的具有非常高的实用价值。用唱名花苞辅助练习弹奏，对学生加入了主动思维多声部的训练，尤其采用的唱名是协变唱名，对学生音高音准音位的认识培养有很大的促进提高。而我特别感兴趣的是，赵先生用“进子”——

以和声词汇为单位的思路训练键盘和声。这十分重要，它可以使和声学习变得比较轻松，具有突破性意义是，甚至不必经过乐理的训练就可以直接学习到和声，对普及和声知识起到了积极的作用。进子（和声词汇）的思路，贯穿了我整个学术研究的过程，因为，我之后出版的论著，表达和声的内容，都是以此作为主体的表现形式，它帮助我实现我最渴望做到的事情—使和声学习简易化，构建了和声理论转化为音响实践的桥梁。

1997 年，赵先生在学院的硕士课程班教学，教律学课。在一次与我通电话的过程中，他专门提出希望我跟他学习律学知识，并指出作为和声研究的学者，对律学的掌握，是纵深拓展研究能量的重要基础。赵先生不仅要求我看书跟班听课，给了我很多很多的资料，提供我学习为学生批改律学作业的机会，甚至还为我整理归纳了律学学习的内容以及方法。赵先生对晚辈的关爱除了是给予学科前瞻性的指点，更是体现在具体的辛勤付出。

赵先生在 1956 年就设计了和声功能方位图并经岁月的磨砺进行了不断的修改完善。我在 1997 年开始接触方位图，到我认识方位图却已到了 2000 年。方位图看似就由那么几个椭圆及几条直线与斜线组成，可不断去深究才发现，里边所包含的知识涵量大得很。方位图基本的功能是显示和弦的所在位置。然而，和弦音的生成，从何而来，如何看待却是一个至关重要的问题。运用方位图进行和声分析，要求分析者学风严谨，重视对音乐本质的探究，才能真正感受到方位图应用的价值。因为，简单的分析，把和弦音按相应的字母填放在方位图里，往往会出现：和弦进行的路线走不通，前后没有联系，对实际和声现象解释的理由不到位，甚至得出与和声功能真正的本质（方位位置的显现）完全相反的结果。方位图以图式设计的形式，直接地展现了各种调式之间的联系与特点、和弦的产生、功能与色彩意义，进而阐述了和声理论产生的依据，帮助明确了和声功能理论中一些模糊不清的理论问题……我觉得，对方位图的学习认识，是培养我的音乐素质及养成注重对和声本质现象分析习惯的极好过程。由此，说明了这么一个事实，赵先生设计的和声功能方位图，由衷地希望人们，对和声运用的判断，不能根据浅表的谱面现象，而应以音乐产生的基本形态，音乐个体与整体的关联为依据，要严格忠实于音响实际，了解音乐的真谛，尽可能追求获得理论与实际结合正确结论的目的。

关于民族调式和声的论题，据我了解，赵先生在六十年代就撰写了论文。他提出五度是组成民族和声和弦材料的基础，可根据旋律的表情素质添加不同的三度音，组成各种不同结构的和弦；指出民族和声的功能性及创设实现功能表现的各种技法；剖析民族和声色彩表现的本质以及构成不同色彩的方法。赵先生在 1993 年出版编配的《内蒙民歌 99 首》，以作品实例论证了他的民族和声理论及说明了理论的可行性。赵先生编配乐曲所运用的和声，严格遵循了他主张的原则“用和声手段保持旋律的民族特点”。我对该曲集的其中民歌进行了比较深入的分析研究，深深

地感受到作品中的和声音响—既新颖丰富又特别自然。其中，和弦序进以及声部进行的处理是产生这种音响效果的主要因素。正如该书序中的评价“可作为各地音乐院校、师范学校的民族声乐和声作曲教材”。我在2001级作曲系的和声课上对其和声技法处理与音响效果产生的原因作了分析介绍，有的学生为之兴奋和感兴趣，甚至课后还专门去请教赵先生。2001年，我为此写了论文并发表于武汉音乐学院学报。受赵先生主张的民族和声思想与他创设的和声技法影响，结合目前我国音乐教育的实际与需要，我在2006年由上海音乐学院出版社出版了《汉族调式和声技法》。赵先生为民族调式和声进行的一系列研究，是以科学的律学为武器，依傍着深入民间地区实践的基石而进行。因此，我们有理由认为，在这样的理论与实践上创作的作品，是能够经得起历史的推敲及检验。

可以说，我在先生那学到的只是凤毛麟角，而这却使我受益终生。在此我真诚地说“谢谢！我的老师——赵宋光”。

2010.7.2

作者简介：王小玲，女，星海音乐学院教授。

后　记

就在诸多媒体都在以不同视角盘点即将过去的2010年之际，我们这本访谈著作也要画上最后一个句号而交付出版了。回顾一年来这一课题从策划、构思到访谈、写作、推敲的过程，深感本书的最终完成真的是众人智慧的结晶，是书中所有专家、学友与我们共同努力的结果，正因如此，我们可以心情愉快地在后记中表达对所有帮助过我们的前辈和同行的感激之情。

特别感谢书中名家们对访谈的支持。尽管先生们最初都曾非常谦虚地认为自己不值一写，但出于学科建设的公心还是答应了我们的请求。他们不厌其烦地接受我们的面谈和笔谈，并对我们的工作给予了充分的肯定。没有他们的积极配合，没有他们的热情鼓励，这项工作根本无法启动。

感谢上海音乐学院出版社社长洛秦教授，他以学者的眼光、后学对名家的崇敬和出版家的胆识，从本课题启动之始就非常果断地表示无条件地承诺出版本书，这极大地增强了我们写作的信心和勇气。本书责编夏楠主任及助理林煜文为本书的出版付出辛勤的劳动，在此一并谨致谢忱！

感谢星海音乐学院对这一课题所提供的资助，从中体现了学院领导对音乐学事业的关心和促进学术发展的热切愿望。

感谢音乐美学学会会长韩锺恩教授对本课题的热忱关注，他不仅欣然为本书作序，还在第一时间积极完成我们的特约稿。此外，周海宏、姚亚平、谢嘉幸、范晓峰、王小玲、杨和平等诸位教授都如期完成我们的约稿，以满腔热情书写出他们导师的独特风采和非凡人格。凡未发表过的约稿我们均以附录方式置于书后，从而使读者进一步多方面地了解书中各位名家的学术风采。

感谢黄旭东先生、李起敏教授、李妲娜教授和著名作家宗璞女士，他(她)们在百忙中以不同方式接受了我们关于蔡仲德先生的专访。尤其要感谢叶明春教授和博士研究生程乾同学，作为蔡仲德先生的学生，他们不仅在访谈中生动地回忆了蔡

先生的感人言行和事迹，还为DVD的制作提供了不少珍贵的照片和视频资料。书中附录部分虽然没有蔡先生学生的专稿，但他们已经在《蔡仲德纪念文集》和本书访谈中都充分表达了对导师的无比敬仰之情。

感谢我们的研究生金振宇、梅予馨、李明辉、詹欢欢、李锦寰、陈蔓琳为访谈录材料整理和DVD制作方面付出的劳动，感谢国家一级编导邓原和青年导演潘钧对DVD制作的指导，感谢视频制作者陈少峰、胡志立、王瑞、徐子明、骆婉瑜、韦雅婷等各位才俊以认真的工作态度，出色地完成了任务。

最后想说的是，天时、地利、人和使本书得以顺利结稿付梓，我们为此付出的努力和艰辛，与获得的丰硕收获相比，何足道哉！

编著者

2010.12.31


ISBN 978-7-80692-627-7

9 787806 926277 >

定价:60.00元(附DVD)